

А. Твардовский

О САМОМ ГЛАВНОМ

Издательство «Советская Россия»
Москва — 1974

8P2
T26

Составитель и автор предисловия

В. В. Дементьев

Библиотечка «Писатели о творчестве» выпускается по инициативе и при участии писателей, преподавателей кафедры творчества Литературного института имени А. М. Горького.

Состав редколлегии:

В. В. Дементьев — главный редактор, **В. Ф. Пименов**, **А. М. Галанов**, **А. А. Михайлов**, **Б. В. Бедный**, **А. Н. Власенко**, **В. М. Курганова**, **В. С. Курочкин**, **С. В. Смирнов**.

Т $\frac{70202-204}{M-105(03)74}$ 93—74

© Издательство «Советская Россия», 1974 г.

Летом сорок седьмого года мне довелось попасть на улицу Воровского. В старинном особняке Союза писателей шел ремонт: пахло сырой побелкой, олифой, краской, столы и стулья были снесены в конференц-зал. Побродив по пустым комнатам, я наконец наткнулся на дежурную. От этой рассудительной и понятливой женщины я узнал, что сейчас в Союз писателей случайно должен зайти Александр Трифонович Твардовский, только что избранный председателем комиссии по работе с молодыми авторами. К нему-то, судя по всему, я и должен обратиться. Действительно, через некоторое время в здание вошел грузный человек в легком, кремовом, модном тогда плаще. Он полистал рукопись, что-то посмотрел внимательно и сказал:

— Ну, что ж... Давайте поговорим.

И мы прошли в конференц-зал, где примостились среди перевернутых кверху ножками столов и стульев.

Твардовский обратился ко мне так, как будто вчера мы оборвали наш разговор, а сегодня его продолжаем. Он размышлял вслух, приглашая меня в собеседники, поощряя к возражениям и вопросам. Беседу повел как бы с полуслова, но повел ее, — теперь я это отчетливо понимаю, — о самом главном: о словах. Точнее — о слове в поэзии. Толчком к разговору послужило одно слово, выхваченное из рукописи, задевшее его внимание. «Ландшафт»? Не хочу, да, пожалуй, и не смогу передать его удивленную и одновременно добродушно-насмешливую интонацию.

— Как это похоже на «силуэт», «пируэт», «брегет» и классически-коммунально-кухонное «кошмар»... Да ведь это же тени от слов, а не слова!

Так, полушутя, полусерьезно, он стал развивать мысль о том, что в нашем языке нет слов плохих или хороших, — все они годятся в дело, но есть вкус, есть чутье, есть навык, которые не позволяют поэту смешивать разные лексические и семантические ряды, путать их, сбивать вторжением «пришельцев» иного ряда. «Плоть» слова — вот что важно для поэта, важно богатство смысловых и эмоциональных оттенков, способность слова как бы мгновенно вызывать в нашем сознании запах, цвет, форму самого явления жизни. «Вот, молоко, — Твардовский несколько раз и со вкусом произнес: молоко... — Здесь есть что-то от деревенского детства, от кринки парного молока, от теплого коровьего дыхания, которое ощущаешь на ладони. Или — хлеб. Неужели нельзя почувствовать вот сейчас же, сию минуту, как сильно пахнет хлеб медом, когда пшеница, — он ее имел в виду, — зреет июльской порой. Сколько жизни, сколько настоящей поэзии в одном слове!

— А вы говорите «ландшафт»... — Твардовский разом отключился от разговора, засмотрелся в окно с меловыми подтеками. — Это все равно что жевать старую газету, а думать, что жуешь сладкую кочерыжку.

После этой памятной на всю жизнь встречи были еще, — как и первая, непредвиденные, непредугаданные встречи, чаще всего у Сергея Ивановича Вашенцова, фронтового друга Твардовского. Но последний наш разговор произошел не у него, а в редакции «Нового мира», куда меня привели дела институтской библиотеки. Издав отдельными книжечками «Поэзию Михаила Исаковского» и статью «Как был написан «Василий Теркин», редколлегия намеревалась или повторить одно из изданий, или попросить у Александра Трифоновича что-нибудь новое. Твардовский согласился собрать сбор-

ник, включив в него хотя бы фронтовую тетрадь «С Карельского перешейка», — для начинающих литераторов такая писательская лаборатория может быть весьма интересной и поучительной. Но лучше, пожалуй, другое: литературный портрет «О Бунине». И какие-то близкие по содержанию статьи. Польза от подобного издания будет несомненная: влияние бунинского письма на молодых, — и не совсем молодых, но, безусловно, талантливых — Василия Белова, Юрия Казакова, Виктора Лихоносова, — это влияние сейчас заметно в нашей литературной жизни. Эстетический кодекс Бунина, его художнические принципы, его чутье родного языка, его лучшая проза и поэзия оказывают, — Твардовский был уверен в этом, — воздействие и на более широкий круг читателей, среди которых, безусловно, имеются люди, пробующие свои силы в литературе. Еще раз выделить все ценное, действенное, эстетически зрелое в Бунине, подчеркнуть это ценное и действенное, но с внутренней установкой на молодых, — вот цель, которая оправдывает выход такой книжки.

И снова, как двадцать с лишним лет назад, я поразился необычайно обостренному чувству слова, каким обладал Твардовский. Это чувство не притуплялось в нем, не ослабевало с годами, оно не оставляло его никогда, — ни при чтении рукописей, ни при деловом, как сейчас, разговоре.

— Все хорошо, — говорил он, — только мне непонятно название серии «Писатели о творчестве». Неловко, стыдновато как-то говорить: «Это — мое творчество». Вдумайтесь — т в о р ч е с т в о. Все равно, что сказать: к нему в кабинет вошло двенадцать поэтов. Поэтов!.. Легче, наверное, представить — двенадцать апостолов... — Он засмеялся. — Ей-богу, легче. — И Твардовский, словно припомнив что-то давнишнее, встал, вышел из-за редакторского стола и, вроде бы случайно, вроде бы поддавшись непроизвольному порыву, легко тронул меня: — А посидели вы за эти годы... — Мне, человеку,

никогда не испытывавшему ни отцовской доброты, ни отцовской печали, было трудно сдержать внутреннее волнение...

Уже у дверей кабинета я спросил, какое, — пусть условное, приблизительное, рабочее название хотел бы дать Александр Трифонович своей книге.

— Назовите ее «О самом главном».

С этими его словами я и покинул редакторский кабинет.

Мне хочется верить, что у каждого писателя, а тем более признанного, получившего всесоюзную известность, имеется такая «айсберговая» часть его повседневного бытия, которую составляют встречи, беседы, разговоры, а также переписка с самыми различными людьми по самому разному поводу, и которая при жизни писателя не видна никому.

Если иметь в виду хотя бы ежедневную почту Твардовского, то она была столь обширной, что перифраза о хэмингуэевском айсберге отнюдь не случайна: сотни и сотни писем разосланы по многим адресам, и среди этих писем, отзывов, рецензий бесспорный интерес представляют не только, предположим, письма друзьям-литераторам, но и людям, еще пробующим свои силы на литературном поприще.

Александр Трифонович Твардовский имел привычку заводить обширнейший круг «знакомых незнакомцев», имел привычку вступать в переписку со многими людьми. Как видный общественный деятель, как редактор «Нового мира», как автор «Страны Муравии», «Василия Теркина», поэмы «За далью — даль», этих признанных и любимых в народе произведений, он был последователен в утверждении главного свойства литературы, — ее способности подтверждать и закреплять в сознании читателей то новое, что входит в нашу жизнь, что властно воздействует на психологию, душевную органи-

зацию, на склад мышления и характер современного человека. Он был убежден, что действительность бывает как бы не совсем полна, если она не получила еще отражения в реалистических произведениях искусства. И жаждал этой полноты и любого дарования, встретившегося ему на путях и перепутьях. С другой стороны, литература, по мнению Твардовского, способна подтверждать только то, что не является навязанным жизни извне, а что составляет ее существо, ее правду.

Вот почему он подчеркивал необходимость обязательной для художника близости к истокам жизни, к рядовым согражданам, к их биографиям и собственной неповторимой «личной» судьбе. Он исходил из высокого назначения поэзии как искусства, которое не может и не должно укрываться за щитом громких или же маловразумительных слов, не прогретых, как он говорил, на собственном огне.

Твардовский был обеспокоен тем фактом, что богатства нашего великого русского языка находятся в какой-то мере под угрозой оскуднения и трудновосполнимых потерь. Он считал, что, подобно тому, как ставятся вопросы об охране лесов, речных и озерных вод, вопрос об охране языка должен встать в государственном масштабе.

«Наша проза и поэзия, — говорил он, — прошли период увлечения стилизаторством, перенасыщением языка местными, областническими речениями, формалистическим словотворчеством. Это, конечно, было не добро. Но не добро и нынешняя скудность, сглаженность и обезличение языка, которые приходят как бы в порядке «очищения» его и часто при чтении оригинального произведения рождают впечатление какого-то перевода».

Вот почему Твардовский самое серьезное значение придавал работе с молодыми авторами, он видел в них будущее литературы, он не «отписывался», не просто отвечал, он настаивал, советовал... И уговаривал адресатов понять всю ответственность и сложность писатель-

ского труда, самого творческого акта. Как-то в нашем дружеском кругу он шутливо заметил: «Я тоже иногда пою «Не осенний мелкий дождичек», но совсем не думаю, что солист Большого театра». Смысл этой шутки заключался в том, что бывает трудно объяснить человеку, отважно взявшемуся за перо, что он никакой не прозаик и не поэт, а просто человек, пытающийся что-то и как-то сказать другим, что талант — врожденное, а не наживное дело.

Все, что было пахотой по вспаханному полю, все, что несло на себе печать упрощенно-вульгаризаторской трактовки современности, отдавало схемой, «печатной тиной», — все это вызывало активный протест в Твардовском-художнике.

«Поэта хлеб насущный — слово», — писал он в стихотворении «Слово о словах». Да, хлеб насущный, трудный хлеб поэта — труженика на ниве отечественной литературы. Таким великим работником в русской словесности и был Александр Трифонович Твардовский.

Валерий Дементьев

АВТОБИОГРАФИЯ¹

Родился я в Смоленщине, в 1910 году, 21 июня, на «хуторе пустоши Столпово», как назывался в бумагах клочок земли, приобретенный моим отцом, Трифоном Гордеевичем Твардовским, через Поземельный крестьянский банк с выплатой в рассрочку. Земля эта — десять с небольшим десятин — вся в мелких болотцах — «оборках», как их у нас называли, и вся заросшая лозняком, ельником, березкой, — была во всех смыслах незавидна. Но для отца, который был единственным сыном безземельного солдата и многолетним тяжким трудом кузнеца заработал сумму, необходимую для первого взноса в банк, земля эта была дорога до святости. И нам, детям, он с самого малого возраста внушал любовь и уважение к этой кислой, подзолистой, скупой и недоброй, но нашей земле — нашему «имению», как в шутку и не в шутку называл он свой хутор. Местность эта была довольно дикая, в стороне от дорог, и отец, замечательный мастер кузнечного дела, вскоре закрыл кузницу, решив жить с земли. Но ему то и дело приходилось обращаться к молотку: арендовать в отходе чужой горн и наковальню, работая исполу.

В жизни нашей семьи бывали изредка просветы относительного достатка, но вообще жилось скудно и трудно и, может быть, тем труднее, что наша фамилия в обычном обиходе снабжалась еще шутливо-бла-

¹ Текст «Автобиографии» печ. по изд.: А. Твардовский. Книга лирики. М., «Советский писатель», 1967.

Текст ост. статей, речей и выступлений печатается по изд.: А. Т. Твардовский. Собр. соч. в пяти томах, М., «Худ. лит.», 1966.

гожелательным или ироническим добавлением «пан», как бы обязывая отца тянуться изо всех сил, чтобы хоть сколько-нибудь оправдать ее. Между прочим, он любил носить шляпу, что в нашей местности, где он был человек «пришлый», не коренной, выглядело странно и даже некоторым вызовом, и нам, детям, не позволял носить лаптей, хотя из-за этого случалось бегать босиком до глубокой осени. Вообще многое в нашем быту было «не как у людей».

Отец был человеком грамотным и даже начитанным по-деревенски. Книга не являлась редкостью в нашем домашнем обиходе. Целые зимние вечера у нас часто отдавались чтению вслух какой-либо книги. Первое мое знакомство с «Полтавой» и «Дубровским» Пушкина, «Тарасом Бульбой» Гоголя, популярнейшими стихотворениями Лермонтова, Некрасова, А. К. Толстого, Никитина произошло таким именно образом. Отец и на память знал много стихов: «Бородино», «Князя Курбского», чуть ли не всего ершовского «Конька-Горбунка». Кроме того, он любил и умел петь, смолodu даже отличался в церковном хоре. Обнаружив, что слова общеизвестной «Коробушки» только малая часть «Коробейников» Некрасова, он пел при случае целиком всю эту поэму.

Мать моя, Мария Митрофановна, была всегда очень впечатлительна и чутка, даже не без сентиментальности, ко многому, что находилось вне практических, житейских интересов крестьянского двора, хлопот и забот хозяйки в большой многодетной семье. Ее до слез трогал звук пастушьей трубы где-нибудь вдалеке за нашими хуторскими кустами и болотцами, или отголосок песни с далеких деревенских полей, или, например, запах первого молодого сена, вид какого-нибудь одинокого деревца и т. п.

Стихи писать я начал до овладения первоначальной грамотой. Хорошо помню, что первое мое стихотворение, обличающее моих сверстников, разорителей

птичьих гнезд, я пытался записать, еще не зная всех букв алфавита и, конечно, не имея понятия о правилах стихосложения. Там не было ни лада, ни ряда — ничего от стиха, но я отчетливо помню, что было страстное, горячее до сердцебиения желание всего этого — и лада, и ряда, и музыки, — желание родить их на свет — и немедленно, — чувство сопутствующее и доныне всему новому замыслу.

Что стихи можно сочинять самому, я понял в связи с тем, что гостивший у нас в голодное время летом дальний наш городской родственник по материнской линии, хромой гимназист, как-то прочел по просьбе отца стихи собственного сочинения «Осень»:

Листья давно облетели,
И голые сучья торчат...

Строки эти, помню, потрясли меня тогда своей выразительностью: «голые сучья» — это было так просто, обыкновенные слова, которые говорятя всеми, но это были стихи, звучащие как из книги.

С того времени я и пишу. Из первых стихов, внушивших мне какую-то уверенность в способности к этому делу, помню строчки, написанные, как видно, под влиянием пушкинского «Вурдалака»:

Раз я в позднюю порой
Шел от Вознова домой,
Трусоват я был немного,
И страшна была дорога:
На лужайке меж ракит
Шупень старый был убит...

Речь шла об одинокой могиле на середине пути до деревни Ковалево, где жил наш родственник Михайло Вознов. Похоронен в ней был некто Шупень, убитый на том месте. И хотя никаких ракит там поблизости не было, никто из домашних не попрекнул меня этой неточностью: зато было складно.

По-разному благосклонно и по-разному с тревогой относились мои родители к тому, что я стал сочинять стихи. Отцу, человеку очень честолюбивому, это было лестно, но из книг он знал, что писательство не сулит больших выгод, что писатели бывают и не знаменитые, безденежные, живущие на чердаках и голодающие. Мать, видя мою приверженность к таким необычным занятиям, по-своему чуяла в ней некую печальную предназначенность моей судьбы и жалела меня.

Лет тринадцати я как-то показал свои стихи одному молодому учителю. Ничуть не шутя, он сказал, что так теперь писать не годится: все у меня до слова понятно, а нужно, чтобы ни с какого конца нельзя было понять, что и про что в стихах написано, — таковы современные литературные требования. Он показал мне журналы с некоторыми образцами тогдашней — начала двадцатых годов — поэзии. Какое-то время я упорно добивался в своих стихах непонятности. Это долго не удавалось мне, и я пережил тогда, пожалуй, первое по времени горькое сомнение в своих способностях. Помнится, я наконец написал что-то уж настолько непонятное ни с какого конца, что ни одной строчки вспомнить не могу оттуда и не знаю даже, о чем там шла речь. Помню лишь факт написания чего-то такого.

С 1924 года я начал посылать небольшие заметки в редакции смоленских газет. Писал о неисправных мостах, о комсомольских субботниках, о злоупотреблениях местных властей и т. п. Изредка заметки печатались. Это делало меня, рядового сельского комсомольца, в глазах моих сверстников и вообще окрестных жителей лицом значительным. Ко мне обращались с жалобами, с предложениями написать о том-то и том-то, «протянуть» такого-то в газете... Потом я отважился послать и стихи. В газете «Смоленская деревня» летом 1925 года появилось мое первое напечатанное стихотворение «Новая изба». Начиналось оно так:

Пахнет свежей сосновой смолою,
Желтоватые стены блестят.
Хорошо заживем мы с весною
Здесь на новый, советский лад...

После этого я, собрав с десяток стихотворений, отправился в Смоленск к М. В. Исаковскому, работавшему там в редакции газеты «Рабочий путь». Принял он меня приветливо, отобрав часть стихотворений, вызвал художника, который зарисовал меня, и вскоре в деревню пришла газета со стихами и портретом «селькора — поэта А. Твардовского».

Михаилу Исаковскому, земляку, а впоследствии другу, я очень многим обязан в своем развитии. Он, может быть, единственный из советских поэтов, чье непосредственное влияние я всегда признаю и считаю, что оно было благотворным для меня. В стихах своего земляка, уже известного в наших краях поэта, я увидел, что предметом поэзии может и должна быть окружающая меня жизнь советской деревни, наша неприятная смоленская природа, собственный мой мир впечатлений, чувств, душевных привязанностей. Пример его поэзии обратил меня в моих юношеских опытах к существенной объективной теме, к стремлению рассказывать и говорить в стихах о чем-то интересном не только для меня, но и для тех простых, не искушенных в литературном отношении людей, среди которых я продолжал жить. Ко всему этому, конечно, необходима оговорка, что писал я тогда очень плохо, ученически беспомощно, подражательно.

В развитии и росте моего литературного поколения было, мне кажется, самым трудным и для многих моих сверстников губительным то, что мы, втягиваясь в литературную работу, выступая в печати и даже становясь уже «профессиональными» литераторами, оставались людьми без сколько-нибудь серьезной общей культуры, без образования. Поверхностная начитанность, некото-

рая осведомленность в «малых секретах» ремесла питала в нас опасные иллюзии.

Обучение мое прервалось, по существу, с окончанием сельской школы. Годы, назначенные для нормальной и последовательной учебы, ушли. Восемнадцатилетним парнем я приехал в Смоленск, где не мог долго устроиться не только на учебу, но даже на работу — по тем временам это было еще не легко, тем более что специальности у меня никакой не было. Поневоле пришлось принимать за источник существования грошовый литературный заработок и обивать пороги редакций. Я и тогда понимал незавидность такого положения, но отступать было некуда, — в деревню я вернуться не мог, а молодость позволяла видеть впереди, в недалеком будущем только хорошее.

Когда в московском «толстом» журнале «Октябрь» М. А. Светлов напечатал мои стихи и кто-то где-то отметил их в критике, я заявился в Москву. Но получилось примерно то же самое, что со Смоленском. Меня изредка печатали, кто-то одобрял мои опыты, поддерживал ребяческие надежды, но зарабатывал я не намного больше, чем в Смоленске, и жил по углам, койкам, слонялся по редакциям, и меня все заметнее относил куда-то в сторону от прямого и трудного пути настоящей учебы, настоящей жизни. Зимой тридцатого года я вернулся в Смоленск и прожил там лет шесть-семь, до появления в печати поэмы «Страна Муравия».

Период этот — может быть, самый решающий и значительный в моей литературной судьбе. Это были годы великого переустройства деревни на основе коллективизации, и это время явилось для меня тем же, чем для более старшего поколения — Октябрьская революция и гражданская война. Все то, что происходило тогда в деревне, касалось меня самым ближайшим образом в житейском, общественном, морально-этическом смысле. Именно этим годам я обязан своим поэтическим рождением. В Смоленске я, наконец, принялся за нор-

мальное учение. С помощью ныне покойного смоленского партийного работника А. Н. Локтева поступил я в Педагогический институт без приемных испытаний, но с обязательством сдать в первый год все необходимые предметы за среднюю школу, в которой я не учился. Мне удалось в первый же год выравняться с моими однокурсниками, успешно закончить второй курс, с третьего я ушел по сложившимся обстоятельствам и доучивался уже в Московском институте истории, философии и литературы (МИФЛИ), куда поступил осенью тридцать шестого года.

Эти годы учебы и работы в Смоленске навсегда отмечены для меня высоким душевным подъемом. Никаким сравнением я не мог бы преувеличить испытанную тогда впервые радость приобщения к миру идей и образов, открывшихся мне со страниц книг, о существовании которых я ранее не имел понятия. Но, может быть, все это было бы для меня «прохождением» институтской программы, если бы одновременно меня не захватил всего целиком другой мир — реальный нынешний мир потрясений, борьбы, перемен, происходивших в те годы в деревне. Отрываясь от книг и учебы, я ездил в колхозы в качестве корреспондента областных газет, вникал со страстью во все, что составляло собою новый, впервые складывающийся строй сельской жизни, писал статьи, корреспонденции и вел всякие записи, за каждой поездкой отмечая для себя то новое, что открылось мне в сложном процессе становления колхозной жизни. Около этого времени я совсем разучился писать стихи, как писал их прежде, пережил крайнее отвращение к «стихотворству» — составлению строк определенного размера с обязательным набором эпитетов, подыскиванием редких рифм и ассонансов, стремлением попасть в известный, принятый в тогдашнем поэтическом обиходе тон.

Моя поэма «Путь к социализму», озаглавленная так по названию колхоза, о котором шла речь, была

сознательной попыткой говорить в стихах обычными для разговорного, делового, отнюдь не «поэтического» обихода словами:

В одной из комнат бывшего барского дома
Насыпан по самые окна овес,
Окна побиты еще во время погрома
И щитами завешаны из соломы,
Чтоб овес не пророс
От солнца и сырости в помещенье.
На общем хранится зерно попеченье...

Поэма, выпущенная по рекомендации очень благожелательного к молодым Эд. Багрицкого в 1931 году издательством «Молодая гвардия», встречена была в печати в общем положительно, но я не мог не почувствовать сам, что такие стихи — езда со спущенными вожжами, утрата ритмической дисциплины стиха, проще говоря, не поэзия. И вернуться к стихам в прежнем, привычном духе я уже не мог. Новые возможности погрелись мне в организации стиха из его элементов, входящих в живую речь, — из оборотов и ритмов половицы, поговорки, присказки. Вторая моя поэма «Вступление», вышедшая в Смоленске в 1932 году, была данью таким именно односторонним поискам «естественности» стиха:

Жил на свете Федот,
Был про него анекдот:
— Федот, каков умолот?
— Как и в прошлый год.
— А каков укос?
— Чуть не целый воз.
— А как насчет сала?
— Кошка украла...

По материалу, содержанию, даже намечавшимся в общих чертах образам обе эти поэмы подготавливали «Страну Муравию», написанную в 1934—1936 годах. Но для этой новой моей вещи я должен был на соб-

ственном трудном опыте разувериться в возможности стиха, который утрачивает свои основные природные начала: музыкально-песенную основу, энергию выражения, особую эмоциональную наполненность.

Пристальное знакомство с образцами большой отечественной и мировой поэзии и прозы подарило мне еще такое «открытие», как законность условности в изображении действительности средствами искусства. Условность хотя бы фантастического сюжета, преувеличение и смещение деталей живого мира в художественном произведении перестали мне казаться пережиточными моментами искусства, противоречащими реализму изображения. А то, наблюденное и добытое из жизни мною лично, что я носил в душе, гнало меня к новой работе, к новым поискам. То, что я знаю о жизни, — казалось мне тогда, — я знаю лучше, подробней и достоверней всех живущих на свете, и я должен об этом рассказать. Я до сих пор считаю такое чувство не только законным, но и обязательным в осуществлении всякого серьезного замысла.

Историю замысла «Страны Муравии», подсказанного одним из тогдашних выступлений А. А. Фадеева, я позднее изложил в специальной заметке «О «Стране Муравии».

Со «Страны Муравии», встретившей одобрительный прием у читателей и критики, я начинаю счет своим писаниям, которые могут характеризовать меня как литератора. Выход этой книги в свет послужил причиной значительных перемен и в моей личной жизни. Я переехал в Москву; в 1938 году вступил в ряды Коммунистической партии; в 1939 году окончил МИФЛИ, выпустил книгу новых стихов «Сельская хроника».

Осенью 1939 года я был призван в армию и участвовал в освободительном походе наших войск в Западную Белоруссию. По окончании похода я был уво-

лен в запас, но вскоре вновь призван и, уже в офицерском звании, но в той же должности спецкорреспондента военной газеты, участвовал в войне с Финляндией. Месяцы фронтовой работы в условиях суровой зимы сорокового года в какой-то мере предварили для меня военные впечатления Великой Отечественной войны. А мое участие в создании фельетонного персонажа «Васи Теркина» в газете «На страже Родины» (ЛВО) — это, по существу, начало моей основной литературной работы в годы Отечественной войны. Но дело в том, что глубина всенародно-исторического бедствия и всенародно-исторического подвига в Отечественной войне с первых дней отличили ее от каких бы то ни было иных войн, и тем более военных кампаний. Это, конечно, и определило существенное отличие теперешнего «Василия Теркина» от того, прежнего «Васи».

Историю зарождения и создания этой моей книги я пытался подробнее изложить в своей статье «Как был написан «Василий Теркин» (Ответ читателям)». Здесь же скажу только, что «Книга про бойца», каково бы ни было ее собственно литературное значение, в годы войны была для меня истинным счастьем: она дала мне ощущение очевидной полезности моего труда, чувство полной свободы обращения со стихом и словом в естественно сложившейся, непринужденной форме изложения. «Теркин» был для меня во взаимоотношениях поэта с его читателем — воюющим советским человеком, — моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю. Впрочем, все это, мне кажется, более удачно выражено в заключительной главе самой книги.

Почти одновременно с «Теркиным» и стихами «Фронтовой хроники» я начал еще на войне, но закончил уже после войны, поэму «Дом у дороги». Тема ее — война, но с иной стороны, чем в «Теркине», —

со стороны дома, семьи, жены и детей солдата, переживших войну. Эпиграфом этой книги могли бы быть строки, взятые из нее же:

Давайте, люди, никогда
Об этом не забудем.

Всегда наряду со стихами я писал прозу — корреспонденции, очерки, статьи, рассказы; выпустил еще до «Муравии» нечто вроде небольшой повести — «Дневник председателя колхоза» — результат моих деревенских записей «для себя». В 1947 году опубликовал книгу о минувшей войне «Родина и чужбина»; вместе с последующими очерками и рассказами она входит в 4-й том настоящего издания. В замыслах же и предположениях на будущее проза издавна занимает у меня, пожалуй, наиболее обширное место.

Связанный со Смоленщиной не только памятью отчих мест, детства и ранней юности, годами жизни в Смоленске в пору моего литературного ученичества, но и годами войны, когда вместе с частями фронта вступал на пепелища освобождаемой от оккупантов родной стороны, я и в послевоенные годы не утрачивал этой связи. Не удивительно, что мотивы и образы «смоленской стороны» так часто представлены во всех моих стихах и поэмах, рассказах и очерках.

Но так же естественно, что с годами, с расширением жизненного и литературно-общественного опыта, поездками по стране и за ее пределы — расширялось и, так сказать, поле действительности, становившейся основой моих писаний.

Могу сказать, что если Смоленщина, со всей ее неповторимой и бесценной для меня памятью, досталась мне, как говорится, от отца с матерью, то уже, например, Сибирь, с ее суровой и величественной красой, природными богатствами, гигантскими стройками и сказочно широкими перспективами, я обретал для себя уже сам в зрелые годы. Правда, интерес и влечение

к Сибири и Дальнему Востоку были у меня задолго до моих поездок в эти края, с отроческих лет, под влиянием книг и отчасти переселенческих мечтаний и планов отца, то и дело возникавших у него в полном противоречии с привязанностью к своему загорьевскому «имению».

Эту новую мою связь — связь с «иными краями» — я сознательно развиваю и укрепляю с конца сороковых годов, когда впервые побывал на востоке страны, и она непосредственно сказалась в главной моей работе пятидесятых годов — книге «За далью — даль».

Поэмы мои более известны читателю, чем лирика, — они чаще переиздавались, особенно «Василий Теркин», и куда больше привлекали внимание критики в статьях. По-видимому, это не случайно. Но для меня лирика отнюдь не представляется чем-то второочередным в моей работе, и она, мне кажется, органически, неотрывно связана с поэмами. Мотивы ее, как это мне, автору, хорошо известно, то предшествуют основному содержанию и главным чертам формы больших вещей, то дополняют их, развивая мысли, не нашедшие места или едва намеченные в поэмах. Более того, одни из лирических стихотворений, даже опубликованных в печати, затем входили целиком или несколькими строфами в текст той или иной из поэм и прекращали самостоятельное существование; другие складывались в ходе работы над поэмами, но, как говорится, отпочковывались от них и приобретали самостоятельное существование. Внимательному читателю не трудно обнаружить это родство и взаимозависимость моих отдельных стихотворений с поэмами.

Разумеется, жанровое наименование «лирика» в отношении многих моих стихотворений в порядочной степени условно, если иметь в виду не только объем, иногда явно превышающий обычные нормы лирических стихов (например, «Ленин и печник», «Еще про Дани

лу» и др.), но и преобладающую, особенно в довоенные годы и в годы войны повествовательно-сюжетную основу моей лирики. Впрочем, не менее условным является и отнесение поэм к собственно эпическому жанру: во всех поэмах, как это отмечалось и критикой, собственно лирическое начало не ограничено традиционными «отступлениями», но нередко служит и сюжетно-композиционным задачам и сообщает всему изложению смешанный, тесно переплетенный повествовательно-лирический тон и строй.

Одновременно с книгой «За далью — даль», а также лирикой, очерками и статьями в эти годы писалась поэма «Теркин на том свете». Она, конечно, не является «продолжением» «Василия Теркина» в смысле многочисленных читательских предложений на этот счет, по поводу которых я давал свои объяснения в «Ответе читателям», хотя и связана с «Книгой про бойца» непосредственно взятым из нее образом героя. Она возникла из иного, главным образом сатирического задания и обращена к некоторым сторонам послевоенной действительности в том духе, как их оценивали XX и XXII съезды нашей партии.

В эти же годы значительную часть своего рабочего времени уделял редактированию журнала «Новый мир».

Как только автобиография оставляет форму прошедшего времени, продолжение ее как таковой становится, по крайней мере, нескромным и уже во всяком случае не может заменить собою делания ее, то есть написания новых вещей, о которых автору позволительнее высказаться после их появления перед судом читателя.

1947—1967

ПРЕПОДАВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ — ТВОРЧЕСКОЕ ДЕЛО

Из речи на Всероссийском съезде учителей

...Что такое литература в школе? Литература в школе — это то же, что литература в жизни, только в школе она является процессом планомерного, систематического воздействия на душу ученика под ответственным наблюдением и руководством преподавателя. Здесь она, литература, предшествует развитому жизненному опыту человека, она предваряет его, готовит к нему. Иное дело, когда взрослый человек приобщается к ней, — там этот жизненный опыт побуждает его искать в книге, искать в образах литературы ответы на какие-то возникшие в нем вопросы; но и в этом случае чрезвычайно важен навык общения с книгой, приобретенный в школьные годы.

Литература в школе делает то самое дело, что и в жизни, — формирует человеческое сознание, миропонимание, личность человека в пору его наибольшей восприимчивости, наибольшей впечатлительности и даже просто памятливости, чего в иную пору у человека часто не бывает уже в силу просто биологических причин.

Ясно, какая огромная ответственность возлагается здесь на педагога, когда он с наибольшим успехом, с наиболее благодарным результатом может применить свой опыт, свои знания, свой талант.

Как только чтение литературно-художественной книги становится тяжелой обязанностью для учащегося, — так пиши пропало! Ничего не состоялось, несмотря на все конспекты и планы! Когда я вижу молодого человека, ну, скажем, десятиклассника, который со страдальческим напряжением вспоминает

и подсчитывает: сколько — 67 или 78 героев, в том числе эпизодических и однажды появившихся в «Молодой гвардии» Фадеева (их ему велели знать и даже указать, в какой главе кто появляется и в какой кто исчезает), — я вижу, что здесь действительно ни конспекты, ни планы не помогут.

Я, товарищи, не придумал этот пример и думаю, что вы осведомлены на этот счет не меньше моего. Я знаю «Молодую гвардию» с первых ее глав, известных мне в чтении автора, и я могу утверждать, что сам покойный Александр Александрович не знал, сколько у него счетом героев, да и не важно ему это было знать, как, впрочем, не нужно это знать и читателям.

Далее. Я вижу ученика (я с ним довольно часто встречаюсь), который на моих глазах все время читает «Мать» Горького. Он ее читает уже третий месяц. Я не мог этого понять. Оказывается, он не только читает, а участвует в так называемом (знакомый вам, вероятно, термин) текстуальном изучении произведения. Оказывается, ученики сидят и выдумывают заглавия к главам, которые сам Алексей Максимович обозначил цифрами, видимо, не считая необходимым озаглавливать их. Вот этой продуктивной работой и занят мой знакомый ученик!

Я уверяю вас, товарищи, что самое великолепное произведение искусства таким образом можно превратить в жупел, пугающий человека, просто возбудить к нему отвращение.

Или, например, идет такой же текстуальный анализ стихов Маяковского. Несмотря на загробный протест Маяковского, их перебирают, перетирают и делают из них какой-то протертый суп, то есть нечто малосъедобное, малопривлекательное. Маяковский, конечно, за это не поблагодарил бы. Ему это противопоказано. А, между прочим, это делается.

Но вместе с этим возникает усталость и, не будем бояться этого слова, отвращение к тексту, к странице,

к строфе и к строке, которые нужно помнить: что в какой главе, что с чем связано, то есть помнить много такого, чего человек не должен отмечать, когда он воспринимает явление искусства.

Я сошлюсь на свою редакторскую практику. Если мне попадает хорошее произведение, я счастлив, что я его первым читаю, — вы его не читали, а я его уже знаю, держу в руках, — и я отбрасываю мой редакторский карандаш — все это можно сделать потом. А как получаешь произведение, что называется, «не того», то и начинаешь черкать и посматривать, сколько еще осталось.

Я бы очень хотел, чтобы наши школьники, читая роман или повесть, не «анализировали» бы их с карандашом в руках, а отдавались бы процессу чтения, как процессу радостного общения с книгой.

Неправда, что на чтение идет много времени. Чем догматичнее и схоластичнее изучение книги, тем больше это требует времени у ученика и учителя, и, наоборот, гораздо больше можно обнять материала даже по объему, если подходить к этому с живой душой, с непосредственным человеческим интересом.

Наш современник, замечательный писатель и, между прочим, на мой взгляд, замечательный педагог Самуил Яковлевич Маршак говорит в одной из своих статей, что счастлив учитель, которому удастся, начав с простого чтения, перейти к чтению серьезному и вдумчивому и даже к анализу произведения, не утратив того наслаждения, которое людям должно доставлять произведение искусства.

Это, правда, большое счастье. Я знаю многих учителей, преподавателей литературы по их письмам, по их выступлениям в печати; среди них — немало людей яркого, своеобразного педагогического и даже, может быть, литературного таланта. Такие учителя, несмотря на иные методические разработки и статьи в журнале «Литература в школе», умеют поставить дело так, что

бы их опыт, знания, их собственные литературные симпатии отражались на духовном росте учащихся. Но, к сожалению, это не повсеместно. Простите меня, если вам покажется, что какое-нибудь лыко здесь не в строку, но мы, писатели, между собой иногда с горькой шуткой говорим, что школа, вместо того чтобы готовить нам кадры будущих читателей литературы, отлучает их от литературы, отучает и отлучает.

Конечно, вы можете мне сейчас сказать, что и сами писатели немало сделали в этом же направлении. И вы будете правы, но речь идет сейчас не о тех писателях, которые выпускают книги однотипно серые и неинтересные. Речь идет о тех избранных, кого никакая программа миновать не может. Более того, к прискорбию нашему, речь идет и о величайших писателях русской классики. Ведь и от них можно отбить охоту, если делать это последовательно...

...Я считаю, что даже непосредственно в опыте трудового воспитания, во всем этом сложном новом деле, которое осуществляется, так сказать, на ощупь, в практике, опять же немалая роль принадлежит литературе. Я имею в виду ту особенность искусства, которая может быть названа эстетикой труда.

Видите ли, даже в наших советских семьях, особенно более обеспеченных, хотя бы родители и происходили из самой простой трудовой среды, складывается нередко такое — простите за неловкое слово — мещанинское представление, что дочери и сыновья, получив среднее образование, уже не могут, скажем, навоз накапывать — зазорно. И мы спервоначала как о подвиге пишем в газете, что милая девушка, окончив десятилетку, пошла на ферму. Ну, подумайте, страсти какие! Ведь мы же отлично с вами знаем страницы о левинском сенокосе в «Анне Карениной», о крючниках Горького и о шолоховском Давыдове на пашне. Литература

полным-полна картин, поэтизирующих труд, показывающих человека красивым в труде.

Мне приходит на память, как во время войны в какой-то белорусской деревушке, где остановился штаб дивизии, один из офицеров колол дрова, и множество людей собралось смотреть, ибо он это делал так артистически лихо, что люди любовались.

Я не буду подробно об этом рассказывать, скажу лишь, что нашему народу чрезвычайно свойственно чувство восхищения красивой работой.

Труд делает человека красивым, и я бы даже сказал, что ловкость и умение в физической работе особо украшают интеллигентного человека, сообщают ему черту какого-то хорошего демократического благородства.

Известно, что литература у нас в школе не отдельный предмет, а литература и родной язык. И я не забываю ставить себя мысленно на место преподавателя литературы и языка, у которого полсотни ребят и постоянно на столе вот такая стопка ученических тетрадей, которые нужно прочесть и выправить, и множество других хлопот. Но при всем том, ставя себя на место учителя, я говорю: он обязательно должен помнить, что без овладения родным языком человек не способен постигать красоты литературы, а без литературы он не может вполне овладеть русским языком.

Среди писателей я, кажется, считаюсь одним из наиболее грамотных, то есть не делающим грубых орфографических ошибок и справляющимся с более или менее произвольной пунктуацией. Но я вам должен сказать, что по сложившейся моей судьбе я не учился в средней школе. Таким образом, я не знал грамматики, и научило меня грамотно писать чтение книг. Читая, я каким-то образом улавливал ритмический склад фраз и повествования, чувствовал необходимость паузы, точки или запятой, и так я научился грамотно писать. Сперва я думал, что я один такой хитрый, а потом

узнал, что многие мои сверстники, люди со сходной судьбой, именно таким образом приобрели грамотность.

Речь я веду не к тому, что грамматика не нужна, но я говорю о том, что литература и здесь — могучий помощник учителя. И пусть это ее как бы прикладная роль, но роль вполне благородная.

Я разделяю чувства преподавателя языка, пусть даже несколько педанта, который мучительно переносит языковые неряшливости, искажения, мелькающие, к сожалению, даже и в большой нашей печати. Я сам, как песчинку в хлебе, попадающую на зуб, не выношу слова «одел шапку», а так упорно почему-то пишется вместо «надел». Мы с вами знаем, что можно одеть ребенка, одеть кого-то, а шапку — только надеть, как и полушубок, как и сапоги. Я страдаю, когда вижу на страницах газет невыносимый оборот: «доказывал о том, что...» Важно, чтобы со школьной скамьи правильные формы написания памятным узелком завязывались.

...Литература — добрый советчик в определении того, что составляет, пожалуй, главный вопрос для юношества: кем быть? Дело не в том, что литература зовет только в литературу. Вовсе нет. Литература притягательной силой созданных ею образов зовет во все области человеческой деятельности, человеческого труда. В этом смысле она способна направить человека, помочь ему найти свое призвание, свою задачу в жизни.

Когда я впервые читал книгу Николая Островского «Как закалялась сталь», я не был школьником и был уже порядком понаторен, начитан в русской классической литературе. Я отчетливо представлял себе известные литературные несовершенства этого произведения. Однако когда я прочел его, а прочел залпом, безотрывно, произошло большее, чем бывает при чтении обыкновенной интересной книги, — я принял для себя одно ре-

шение, последствия которого сказались на всей моей жизни, вплоть до сегодняшнего дня. Мне было двадцать лет, и, как я уже сказал, по сложившейся моей судьбе, я не имел возможности обучаться в средней школе. И вдруг я понял, что в моем труде, в моем призвании я не смогу одолеть сколько-нибудь серьезных рубежей, если не буду учиться, не получу настоящего образования. Я принял для себя это решение и, будучи взрослым человеком, подготовился в вуз и окончил его. В этом смысле я благодарен книге Николая Островского. Она не одному мне помогла в решении какого-то своего жизненно важного вопроса.

Но я литератор. А вот передо мной письмо. Молодой человек Иван Попков, окончивший школу, работает в одном из аэропортов Сибири. Он читает книги. И вот он говорит о том, как под влиянием чтения (смотрите, как он торжественно заявляет) он решил посвятить свою жизнь борьбе за мир. «Я постараюсь,— пишет он, — все силы отдать, чтобы на земле был мир». Что же, вы думаете, для этого он будет делать? Что он, собирается быть большим государственным мужем или великим мировым ученым? Нет. Он говорит: «Для этого я решил заочно учиться и работать, и друзей своих постараюсь вовлечь, чтобы они учились. Я учусь в техникуме механизации, а работаю по специальности авиамеханика. Мне очень нравится техника, поэтому я твердо решил быть техником-механиком».

Задача как будто скромная, но как прекрасно, что он связывает ее с великой задачей современности, с той задачей, решением которой озабочены наша партия, весь наш народ, все передовые люди мира. Я думаю, что у этого мальчика были хорошие учителя, и хочется их поздравить с таким воспитанником.

Я нередко получаю письма от учителей, представляю условия их быта — иногда нелегкие, — но я знаю среди них немало людей такой прекрасной, богатой души, что просто радостно за нашу школу.

Я переписываюсь с учителем Луховской школы, под Саранском, в Мордовии, Алексеем Александровичем Котловым, и совсем недавно он мне написал о том, как его выпускники работают на колхозных полях, как они посменно, группами и, видимо, имея уже некоторый заработок, отправляются в культурно-литературные походы. Вот нынешним летом они едут в Ульяновск, потом — в Болдино, потом — в Ясную Поляну. Я не говорю, что А. А. Котлов бог весть что придумал, но это придумал он влюбленным в свое дело сердцем. И это очень хорошо! Ведь мы имеем дело с нашей сменой, с теми, что составит и ум, и талант, и великую силу и славу нашего будущего общества. Будем же вполне достойными, каждый на своем посту, нашей ответственной работы, высокого поручения народа...

1960

О БУНИНЕ

1

Русский писатель Иван Алексеевич Бунин, умерший в Париже в 1953 году, при жизни не был знаменитым писателем в обычном смысле этого понятия. Имя его никогда не становилось знаменем литературного направления, «школы» или просто моды. Присвоение И. А. Бунину в 1909 году звания почетного академика Императорской Академии наук, в глазах передовых читателей само по себе в то время не могло вызвать к нему симпатии. В среде демократической интеллигенции еще памятен был исполненный достоинства отказ Чехова и Короленко от этого почетного звания в связи с отменой Николаем Вторым решения академии о присвоении такого же звания М. Горькому. Точно так же и Нобелевская премия, присужденная Бунину в 1933 году, — акция, носившая, конечно, недвусмысленно тенденциозный, политический характер, — художественная ценность творений Бунина была там лишь поводом, — естественно, не могла способствовать популярности имени писателя на его родине.

За всю долгую писательскую жизнь Бунина был только один период, когда внимание к нему вышло за пределы внутрилитературных толков, — при появлении в 1910 году его повести «Деревня». О «Деревне» писали много, как ни об одной из книг Бунина ни до, ни после этой повести. Но нельзя переоценивать и этого исключительного в бунинской биографии случая. Отсюда еще далеко было до того, что называется славой писателя, подразумевая не полULEгeндарную прижизненную славу Толстого или Горького, но хотя бы тот обширный и шумный интерес в читательской среде, какой по-

лучали в свое время произведения литературных сверстников Бунина — Л. Андреева или А. Куприна.

Бунин только теперь обретает у нас того большого читателя, которого достоин его поистине редкостный дар, хотя идеи, проблемы и самый материал действительности, послуживший основой его стихов и прозы, уже принадлежат истории.

Вышедшее несколько лет назад пятитомное собрание сочинений И. А. Бунина (весьма неполное и не-совершенное) тиражом в двести пятьдесят тысяч экземпляров — цифра космическая в сравнении с заграничными тиражами бунинских изданий — давно разошлось. Кроме того, выходили однотомники прозы, выходили «Стихотворения» Бунина в большой и малой сериях «Библиотеки поэта», отдельные издания лонгфелловской поэмы «Гайавата» в его классическом переводе — их уже не найти в книжных магазинах. Все это говорит, конечно, прежде всего о небывалом, в смысле не только количественном, росте читательской армии на родине поэта, покинутой им когда-то в страхе перед разрушительной силой революции, перед мыслившимся ему попранием ею святынь культуры и искусства, всеобщим одичанием. И еще эти факты свидетельствуют о принципах новой, социалистической культуры, исключающей в отношении к подлинным произведениям искусства какое-либо подобие мстительного чувства к их авторам, некогда отвернувшимся от нее и даже ронявшим себя до мелочных, обывательски озлобленных суждений о ней.

То, что, как сказано, слава не пришла к Бунину при жизни, не означает, однако, что он не имел значительного круга своих читателей и почитателей. Нынешнее признание его огромного таланта, значительности его вклада и заслуг в развитии русской прозы и поэзии не является открытием нашего времени. И при жизни Бунин пользовался уважением даже таких его современников, как Блок и Брюсов, чьи эстетические взгляды

и творческую практику сам он начисто отвергал. Обожяемый Буниным Чехов со свойственной ему сдержанностью, но очень благосклонно оценивал еще совсем молодого Бунина и дарил его дружеским расположением. Но совершенно исключительным вниманием Бунин пользовался со стороны М. Горького. М. Горькому принадлежат самые высокие оценки, самые щедрые похвалы таланту Бунина, какие когда-либо к нему относились.

До конца дней М. Горький в своих печатных и изустных высказываниях неизменно называл имя Бунина в ряду крупнейших имен русской литературы, настоятельно советовал молодым писателям учиться у него. Он по-человечески очень любил Бунина, хотя и знал за ним «барскую неврастению» и огорчался неспособностью его направить свой талант «куда нужно».

В письмах Горького к Бунину то и дело проявляется что-то глубоко трогательное, полное бережливой нежности и восхищения — вплоть до самоотверженной готовности признать за ним первенство в искусстве. «Вы только знайте, что Ваши стихи, Ваша проза — для «Летописи» и для меня — праздник, — писал ему Горький в 1916 году. — Это не пустое слово. Я Вас люблю — не смейтесь, пожалуйста. Я люблю читать Ваши вещи, думать и говорить о Вас. В моей очень суетной и очень тяжелой жизни Вы, может быть, и даже наверное — самое лучшее, самое значительное... Вы для меня — великий поэт, первый поэт наших дней».

Пусть некая степень этих оценок может быть отнесена за счет, так сказать, широты натуры и склонности к увлечениям великого собирателя и воспитателя литературных сил. Но, пожалуй, ни одно из многочисленных «увлечений» Горького не было таким длительным и прочным.

Бунин отвечал ему выражением чувств признательности и дружеской преданности.

«Мы в отношениях, во встречах с Вами чувствовали эти минуты — то настоящее, чем люди живы и что дает

незабываемую радость. Обнимаю Вас и целую крепко — поцелуем верности, дружбы и благодарности, которые навсегда останутся во мне, и очень прошу верить правде этих плохо сказанных слов!»

Только спустя много лет, после того как в 1917 году их дороги навсегда разошлись, Бунин назовет свою дружбу с Горьким «странной», а в своем литературном завещании, прося не печатать, не издавать его писем, сделает неожиданное признание: «Я писал письма почти всегда дурно, небрежно, наспех и не всегда в соответствии с тем, что я чувствовал, — в силу разных обстоятельств (один из многих примеров — письма к Горькому...)».

Но это уже особая черта старого Бунина, поправлявшего Бунина прежнего и отрекавшегося от связей и симпатий своей лучшей поры.

У нас, к сожалению, еще не выпущено в свет ни одной значительной монографической работы, посвященной И. А. Бунину, его художническому опыту, в немалой степени сказавшемуся на культуре современной русской прозы и стиха. Но можно утверждать, что опыт этот не прошел даром для многих наших мастеров, отмеченных — каждый по-своему — верностью классическим традициям русского реализма. Разумеется, ни Шолохов, ни Федин, ни Паустовский, ни Соколов-Микитов, осваивая в своей литературной молодости, вкупе со всем богатством классического наследия, опыт Бунина и высоко оценивая искусство этого мастера, ни могли разделять его идейных взглядов, его известных пессимистических настроений.

То же можно сказать и о более молодом поколении советских писателей, прежде всего о Ю. Казакове, на чьих рассказах влияние бунинского письма сказывалось, пожалуй, в наиболее очевидной степени. Из совсем молодых, начинающих прозаиков, нащупывающих свою дорогу не без помощи Бунина, назову В. Белова и В. Лихоносова. Но круг писателей и поэтов,

чье творчество так или иначе отмечено родством с бунинскими эстетическими заветами, конечно, значительно шире. В моей собственной работе я многим обязан И. А. Бунину, который был одним из самых сильных увлечений моей юности.

Словом, Бунин не есть сегодня некая академическая величина, которой отдается от случая к случаю дань почтения. Он именно в наши дни приобретает все более широкий круг читателей, его наиболее ценные и безусловно художнические принципы — реальная, действенная часть живого и многосложного современного литературного процесса.

2

Говоря о Бунине, нельзя не начать с главного обстоятельства его литературной и житейской судьбы, которое на долгие годы определило и известную скудость высказываний нашей критики об этом художнике, рассматривающей его обычно отдельно, вне ряда классических мастеров русской литературы конца XIX — первой половины XX веков, и смутность, отрывочность представлений о нем до недавнего времени в среде читателей. Не все, помнившие его в 20-х, в 30-х годах по книжкам собрания сочинений в приложении к дореволюционной «Ниве», даже знали, что этот писатель еще жив, но живет в эмиграции, и среди написанного им за эти десятилетия есть замечательные произведения, но немало и такого, что могло вызвать лишь сожаление о судьбе художника.

Эмиграция стала поистине трагическим рубежом в биографии Бунина, порвавшего навсегда с родной русской землей, которой он был, как редко кто, обязан своим прекрасным даром и к которой он, как редко кто, был привязан «любовью до боли сердечной». За этим рубежом произошла не только довременная и неизбежная убыль его творческой силы, но и само его

литературное имя понесло известный моральный ущерб и подвернулось ряской забвения, хотя жил он еще долго и писал много.

Был ли этот губительный для художника шаг в данном случае печальным недоразумением, результатом стечения внешних обстоятельств, просто ошибкой? На этот вопрос приходится ответить отрицательно.

Оказавшийся непоправимым поворот личной судьбы Бунина в годы великого исторического перелома в судьбе его родины еще издавна, то более, то менее внятно, подсказывается строем и духом его творений в первые три десятилетия его писательской жизни, главным образом в период между двумя революциями. Я не говорю, что такая же «предопределенность» в отношении выбора между родиной, ставшей советской, и чужбиной вынашивалась и Куприным, и Зайцевым, и Шмелевым, и другими русскими писателями, эмигрировавшими в годы революции, — здесь могли быть и были случайности. Но Бунин наиболее яркая и цельная из них писательская индивидуальность — пути и этапы его развития более значительны, его трагедия заслоняет собою сходные трагедии и судьбы.

Расхожие определения и характеристики Бунина как «певца оскудения и запустения», «дворянских гнезд», «усадебной печали», «осенней грусти увядания», конечно, поверхностны и неполны, но они не были неверными по существу. Эти мотивы его поэзии очень органичны и никак не являлись данью литературной моде. Многими литературными современниками молодого Бунина они уже воспринимались как старомодные, отзвучавшие до него. «Эта внезапно ожившая элегичность, — писал Короленко в 1904 году, — нам кажется запоздалой и тепличной. Прежде всего — мы уже имели ее так много и в таких сильных образцах. В произведениях Тургенева этот мотив, весь еще трепетавший живым ощущением свежей раны, жадно ловился поколением, которому был близок и родствен... И не странно ли, что теперь, когда целое поколе-

ние успело родиться и умереть после катастрофы, разразившейся над тенистыми садами, уютными парками и задумчивыми аллеями, нас вдруг опять приглашают вздыхать о тенях прошлого, когда-то наполнявших это нынешнее запустение».

Но именно в этой исторической запоздалости элегических мотивов Бунина, мне кажется, заключена их особливая, индивидуальная природа, не говоря уже о том, что до таких подробностей и крайностей в изображении «запустения» добунинская литература не добиралась. Даже «Оскудение» С. Атавы-Терпигорева живописует еще довольно оживленный и разухабистый, хотя и катастрофический, по существу, период прожигания и проматывания помещиками всяческих «выкупных», «закладных» и деньжонок, вырученных от продажи частично или полностью земель, лесов, а то и наследственных хоромов, период афер, прожектов и малоуспешных попыток переустройства хозяйства на «образцовый» лад. Еще было не так близко до натурального разорения и самой неприглядной бедности.

Бунин родился спустя почти десять лет после реформы. Детство и юность его были свидетелями надвигающейся на семью безнадежной нужды. Отец поэта, по-барски разгульный, беспечный на самом пороге этой бедности, мастерски поющий под гитару «Где ты закатилось, счастье золотое!», не только не вызывает в сыне осуждения или упрека, но наполняет его юношеское сердце чувством нежности и обожания. «Не судья тебе я за грехи былого...» О былом благополучии и знатности рода Буниных будущий писатель знает по семейным преданиям, по «гербовнику», и по литературным источникам. «Я происхожу из старинного дворянского рода, — пишет Бунин в своих автобиографических заметках, — давшего России немало видных деятелей, как на поприще государственном, так и в области искусства, где особенно известны два поэта начала прошлого века: Анна Бунина и Василий Жуковский, один из корифеев

русской литературы, сын Афанасия Бунина и пленной турчанки Сальхи».

То обстоятельство, что среди предков Бунина были известные литераторы, он особо подчеркивает, — это связывало его с истоками дворянской культуры, с предтечами и старшими современниками самого Пушкина, своеобразный культ которого в доме Буниных исходил от матери, любившей читать детям («Певуче и мечтательно, на старомодный лад») стихи великого поэта.

Древний дворянский род, в прошлом оставивший столь заметный след в национальной культуре, и захолустный степной хутор, доведенное до полного упадка хозяйство, заложенные ризы с икон, нависающие сроки уплаты процентов по закладным на имение, унижения перед лицом соседей, местных властей, крестьян. Дети еще при родителях, под родной, хотя и протекающей при каждом дожде крышей, но какая их ждет судьба? Старший брат Юлий, единственный окончивший курс в университете, отбывает дома, после тюрьмы, высылку под гласным надзором за участие в кружках народнического толка; Евгений бросил гимназию, женился на дочери управляющего соседним имением; Иван уходит из четвертого класса гимназии.

Бунин с юности живет в мире сладчайших воспоминаний — и своих воспоминаний детства, еще осененного «старыми липами», еще лелеемого остатками бывшего помещичьего довольства, и воспоминаний семьи и всей своей среды об этом былом довольстве и красоте, благообразии и гармонии жизни. «Дух этой среды, романтизированный моим воображением, казался мне тем прекраснее, что навеки исчезал на моих глазах...»

Спустя много лет, уже в эмиграции, Бунин забывает, что крушение милого ему мира русской помещичьей усадьбы происходило на его глазах, задолго до Октябрьской революции и большевиков, которым он адресует свои обвинения в разрушении «красы земной», в попрании наследственных святынь его детства, его памяти. Как

будто он и не был свидетелем того, как на подворья этих усадеб запросто въезжали на дрожках «князья во князьях» — Лукьяны Степановичи, Тихоны Красовы, Буравчики и множество подобных им, приторговывали остатний лесок, землю, а то и саму усадьбу. Феноменальная память писателя в иных случаях ему явно изменяла.

Поэзия, литературный труд представились молодому Бунину как единственно надежное убежище от «ужаса» и «низости», ожидавших его, недоучившегося гимназиста, «недоросля из дворян», в перспективе жизни. И не только и не столько в материально-правовом отношении, сколько в смысле избежания духовного убожества и пошлости мира лавочников и мелких службистов.

Великая русская литература, по понятиям Бунина, была знаменем дворянства, его культуры, его роли в исторической жизни общества. Но дворянин Бунин выступает в литературе с большим историческим опозданием: там уже занимает прочное место целая плеяда родившихся не «под старыми липами», не в наследственных усадьбах, а в мещанских, поповских и мелкочиновничьих домах, даже в мужицких избах. А идти по пути Толстого с его отказом от привилегий и предрассудков дворянства — это не было судьбой таланта Бунина.

В своеобразной надменной отчужденности Бунина от «низкой» и «ужасной» среды есть что-то похожее на гонор захудалого шляхтича: чем он беднее, тем больше этого гонора. Смолodu Бунин еще отдает известную дань демократическим настроениям: уважительно отзывается о поэзии Некрасова, пишет восторженную рецензию на стихотворение И. С. Никитина, противопоставляя его здоровый, «дворницкий» реализм декадентствующим современникам. Но с годами он все далее отходит от этих настроений своей молодости, правда, до конца дней не отступая от своего резко отрицательного, саркастического отношения ко всякого рода «истам» в русской поэзии, доходя здесь и до явных крайностей,

как, например, в позднейшей оценке Брюсова, Блока, Маяковского, Есенина.

В интервью газете «Голос Москвы» в 1912 году Бунин говорит об эволюции своих идейно-политических взглядов или увлечений молодости: «Прошел я не очень долгое народничество, затем толстовство, теперь тяготею больше всего к социал-демократам, хотя сторонюсь всякой партийности»¹.

Конечно, «тяготение к социал-демократам» не следует понимать более глубоко, чем близость его в эти годы с М. Горьким. Самое верное здесь — слова об отстранении от «всякой партийности».

В «Жизни Арсеньева» Бунин пишет: «...Я просто не мог слушать... когда мне проповедовали, что весь смысл жизни заключается «в работе на пользу общества», то есть мужика или рабочего. Я из себя выходил: как, я должен принести себя в жертву какому-нибудь вечно пьяному слесарю или безлошадному Климу, да и Климу-то не живому, а собирательному... в то время как я действительно любил и люблю некоторых своих батуринских Климов всем сердцем и последнюю копейку готов отдать какому-нибудь бродячему пильщику...»

Несомненно, что «своего батуринского Клим» Бунин любит и готов с ним поделиться последней копейкой — все это не расходится с этикой гуманного помещика, несущего «отеческую» заботу о «своем Климе». Но было бы неправильным на этом и поставить точку, то есть сказать, что Бунин только и выражает в своих сочинениях это духовное единство помещика и мужика, равно причастных родной земле, национальному укладу, традициям.

Дело в том, что «свой батуринский Клим», изображенный художником в правдивых чертах его бытия

¹ Здесь и ниже газетные интервью И. А. Бунина цитируются по публикации А. Нинова. (Прим. автора).

и сознания, он уже тем самым становится «собира-
тельным Климом», от этого не уйти, если не уходить
от правды жизни, не фальшивить, не лгать. Подлинный
художник менее всего волен исказить реальную действи-
тельность в соответствии со своими более или менее
прочными, но далекими от истины взглядами и убеж-
дениями.

Бунинские образы крестьян и крестьянок наделены
такими чертами индивидуальности, что мы, как это
бывает только при соприкосновении с настоящим худо-
жеством, забываем, что это литературные персонажи,
плод фантазии автора. Это живые «батуринские» мужи-
ки и бабы, старики и старухи, батраки и отбившиеся
от рук «хозяева», неудачники и несчастные «пустобол-
ты». Но они же — во всем своем единичном «батуринском»
обличье — теперь уже не только «батуринские» со всеми
их бедами и муками, надеждами и отчаянием, уже
представители не одного своего «Батурина» и не только
одного Подстепья, но всей русской деревни начала века.

Когда Анисья Минаева («Веселый двор»), покинув
пустую избу, в полуобмороке от истощения бредет
в жаркий, цветущий летний день за двадцать верст
к сыну, пустоболту и бродяге, пристроившемуся на-
конец на «место» в лесной караулке, она для нас как бы
не литературный персонаж, а именно та, живая Анисья,
каким-то чудом из горькой, мученической своей и без-
гласной, безвестной жизни занесенная на страницы кни-
ги. Ее материнская печаль и материнская нежность
к беспутному сыну, оставившему мать без крошки хле-
ба, ее страдания вызывают у нас прежде всего не
восхищение мастерски написанным портретом, а просто
душевный порыв, страстное желание помочь этой бедной
женщине, накормить, приютить ее старость. Но вместе
с тем эта женщина, бредущая проселками и полями,
шатающаяся от слабости, жующая какие-то травинки
(«Горох еще и не наливался. Кабы налился, наелась
бы досыта — и не увидал бы никто»), предстает нам

и как образ нищей, «оголодавшей» деревенской Руси, бредущей среди своих плодородных полей, плутающей по межам и стежкам.

Эта дорога матери к сыну, к слову сказать, написана так, что остается в памяти как одна из самых потрясающих страниц русской классической прозы, и нечего пытаться пересказать своими словами «основное содержание» таких страниц: в них все так плотно, так слитно и незаменимо, что нет, кажется, ни одной строки, ни одной ноты их музыкального течения вне этого «основного содержания».

В отношении людей мужицкого мира в дореволюционных деревенских вещах Бунина все симпатии и неподдельное сочувствие художника на стороне бедных, изнуренных безнадежной нуждой, голодом (почти все его деревенские герои, между прочим, постоянно хотят есть, мечтают о еде — о краюхе хлеба, луковице, картошках с солью), унижениями от власть или капитал имущих. В них его особо трогают покорность судьбе, терпение и стоицизм во всех испытаниях голода и холода, нравственная чистота, вера в бога, простодушные сожаления о прошлом. К людям, так или иначе уже порывающим с этим исконным крестьянским миром, узнавшим соблазны отхожих заработков на фабрике, в городе, на железной дороге, недовольным, непоседливым и «вольным на слова» с их идеалом: «не пахать, не косить, девкам жамки носить...» — Бунин беспощаден. Дениска из «Деревни» — один из таких ненавистных Бунину людей. Примечательно, что не у кого другого, а именно у Дениски автор обнаруживает сверток «литературы», где вкупе со всякой лубочной дрянью находится и брошюра «Роль пролетариата», причем автор заставляет Дениску по его безграмотности исказить второе слово этого заглавия — «проталерията», а также назвать все это вместе «кляповинкой разной».

Бунин искренне любит своих деревенских героев, людей, придавленных «нуждишкой», забитых, замордо-

ванных, но сохраняющих свою исконную безропотность, смиренномудрие, врожденное чувство красоты земли, жизнелюбие, доброту, непритязательность. Он не унижает их снисходительным — сверху вниз — взглядом и не идеализирует их в сусально-народническом духе, не умиляется по-барски незамысловатостью их понятий — он описывает их так же, как и обитателей усадеб, не подбирая иных, «пейзанских» красок. Но он все же любит их, покамест они остаются «детьми» и в них не пробуждается чувство хотя бы недоумения перед очевидной несправедливостью мироустройства, то есть покамест у них не пробуждается самостоятельное человеческое сознание. Тут они становятся для него чуждыми и ненавистными Денисками или людьми вроде Аверкиева зятя из «Худой травы».

Бунин любит изображать людей пожилых и старых, близких ему памятью о прошлом, которое они склонны видеть больше с хорошей стороны, забывая обо всем дурном и жестоком, — близких и своей душевной настроенностью, чувством природы, складом речи, куда более поэтичным, чем у молодых с их развязностью на городской манер, непочтительностью и цинизмом.

Светел и трогателен батрак Аверкий, добр и благороден Захар Воробьев, простодушный и милый деревенский богатырь. Замечателен и портрет своего рода сельской знаменитости стовосьмилетнего Таганка, которого в семье уже забывают накормить или сменить ему рубаху. Образ этой крестьянской старости с ее покинутостью и незащищенностью, с униженной в лице ее самой человеческой природой («За пять-то годов вошь съест. А то пожил бы»), опять же независимо от воли художника, предъявляет страшный счет обществу, социальному устройству жизни, он взывает к справедливости.

Конечно, это особое пристрастие Бунина к старым людям деревни легко вывести из барского, дворянского представления о гармонических отношениях господ

и мужиков в прошлом, которые и ныне, в пору разорения и утраты благообразия деревенской жизни, равно — и мужику и помещику — дороги своей устойчивостью, мудрой простотой, довольством. Но когда перед нами встает со страниц книги исполненный жизни и убедительности образ, мы не обязательно тотчас же «расшифровываем» его «социально-классовую природу» — мы воспринимаем и запоминаем его, он становится частью нашего знания о мире и людях.

Я встречался с героями Бунина как со старыми знакомцами, когда впервые читал его книги — я их уже видел и запечатлел в памяти моего деревенского детства и ранней юности. Видел их я и среди людей деревни в незабываемую пору ее великих потрясений и перемен — в канун и в первые годы коллективизации, разъезжая по своей Смоленщине с корреспондентским удостоверением от газеты. Видел молчаливых и несколько благостных Аверкиев в должностях конюхов, скотников, ночных сторожей; безответных колхозных, Однодворок, наделенных непостижимой «двужилностью» и такой ладной бабьей удалью в любой работе и во всех тяготах жизни; беспечных «пустоболтов», табакуров и бездельников Серых и Егоров Минаевых, вечно околачивающихся в конторе правления, любителей сходок, собраний, толчеи и горлодерства на людях; видел «древних деньми» Таганков и Иванушек среди бурного деревенского мира тех лет; видел, конечно, и тех людей новой деревни — энтузиастов, агитаторов и вожаков из самой крестьянской массы, которых Бунин не мог ни видеть, ни предвидеть.

Однако еще в 1903 году Бунин чутким ухом художника хорошо расслышал те новые интонации в крестьянских голосах, которые уже не только не оставляли сомнений относительно противопомещичьих настроений, но были явными признаками предгрозового времени. Достаточно напомнить о таких рассказах, как «Золотое дно» или «Сны», печатавшихся в сборнике «Знание»

под общим заглавием «Чернозем» и очень высоко оцененных скупым на похвалы Чеховым.

Свидетельство художника о назревавших в канун революции настроениях крестьянской массы тем более значительно, что художник этот был не только далек от революционных взглядов, но всей душой связан с тем миром помещичьих усадеб, для которых «красные петухи», упомянутые в «Снах», были грозным, памятным со времен пугачевщины знаменем.

Чуткость и острота восприятия Буниным процессов, происходивших в деревне в канун, во время и после революции 1905 года, пожалуй, нигде не сказываются в такой недвусмысленности, как в главном произведении его «деревенского цикла» — повести «Деревня».

«Деревня», написанная в 1909—1910 годах, в период наибольшей близости Бунина с Горьким, означила наивысшую степень сближения бунинской музыки с современной действительностью в ее реальном развороте.

Повесть эта для читателей и критики, в частности марксистской, явилась неожиданностью, опровергнувшей привычные представления и суждения о Бунине. «Кто бы мог подумать, — писал В. Воровский, — что утонченный поэт, увлекавшийся в последнее время столь далекими от нашей современности экзотическими картинами Индии... поэт вообще несколько «не от мира сего», по крайней мере, не от болящего мира наших дней, — за что, вероятно, и удостоился академических лавров, — и вдруг чтобы этот поэт написал такую архиреальную, «грубую» на вкус «утонченных господ», пахнущую перегноем и прелыми лаптями вещь, как «Деревня».

«Деревня» перенасыщена материалом действительности, современным первой русской революции, отголосками общероссийских политических событий, толками, слухами, предположениями, полными бурных надежд и горьких разочарований тех лет. Здесь все: и пылающие вдалеке помещичьи усадьбы, и попытка

мужицкого самоуправства в самой Дурновке, принадлежащей теперь Тихону Красову, правнуку крепостного, затравленного борзыми помещика Дурново; и «озорство» на дорогах, и бегство помещиков в города, и казачьи сотни, вызванные для защиты их, и конституция, и монополия на водку, и рассказы о хитроумных дипломатических маневрах министра «Вити» (Витте), и ночные страхи имущих, и беспечная, разгульная удаль неимущих, и необозримое половодье народного недовольства, медленно входящее в берега «правопорядка».

Густота и плотность жизненного материала в повести поистине необычная и для самого Бунина, и для того классического, как бы замедленного строя повествования, какого он при всем очевидном своеобразии его письма держался ранее. Он всегда предпочитал рассказывать о том, что было вчера, что минуло и чему уже подведен какой-то итог, — на всем у него милый его художническому сердцу элегический отпечаток воспоминания. Здесь он словно бы еще и не выбрался из сумятицы и горячки революционной поры, из ее многолюдства и разноголосицы, споров и пересудов. Кажется, что повесть написана в те самые дни и месяцы, а не четыре-пять лет спустя.

В «Деревне» не много героев с именами и прямым участием в событиях, развивающихся в ней, — гораздо больше безымянного сельского и уездного люда, мужиков, покупателей в лавке Тихона Красова, нищих, странников, уездных торговцев, девок и баб на поденщине, ночных сторожей, — и почти все они что-то вспоминают, о чем-то рассказывают, называют множество людей, которые в натуре не появляются на страницах повести.

Сгущение темных красок в изображении деревенской действительности иногда кажется даже переходящим в крайности, в выборочное экспонирование уродств, жестокости, цинизма и кретинизма. Тут и сходные с нравами диких племен примеры сживания со свету

стариков в семьях как раз не бедных; и «уступка» жен мужьями по сходной цене; и дикая похвальба «пустоболта» Серого тем, как он хитро выслеживал дочь, «снюхавшуюся» с парнем Егоркой, да и «прихватил», и «всю поясницу ей изрубил» «кнутиком похоженьким», и Егорку заставил жениться.

Было бы несправедливым сказать, что только Бунин, в силу своей принадлежности к дворянскому классу, видел деревню той поры в таком мрачном свете. Младший его современник, писатель из крестьян Иван Вольнов, в своей автобиографической «Повести о днях моей жизни», стремился как бы «перекрыть» Бунина по части всяческих «ужасов» деревенского быта. Конечно, и у Бунина и у Вольнова, особая «беспоощадность» в показе деревни и мужика в значительной степени была здоровой реакцией на идеализированное и слащавое освещение этого материала в поздненароднической литературе. Но своеобразно полемическое «антибунинское» заострение деревенской темы у Вольнова состояло в утверждении им особых прав на эту тему в литературе: не барину, мол, писать о темных сторонах мужицкого мира, мы тут лучше знаем всю, так сказать, подноготную.

Однако сопоставление бунинской «Деревни» и вольновской «Повести» как художественных свидетельств о «правде деревенской жизни» более выгодно для «барина» Бунина, чем для «мужика» Вольнова.

Первый, при всей его «беспоощадности» следуя художественному такту, избегает подавать деревенские «ужасы» в непосредственной картине. Живьем ободраный мужиками бык бежит у Бунина «за сценой», в изустной молве, — это слух, полулегенда той поры «деревенских беспорядков», но не прямое утверждение автора («Ночной разговор»).

У Вольнова же все мужицкие «художества» — дикое пьянство, избиение жен и детей, истязания животных, смертоубийства и т. п. подаются как зарисовки

с натуры, как эпизоды, свидетелем которых был сам автор, ведущий свое повествование от первого лица. И странная вещь: эта «натуральность» ослабляет у читателя впечатление реальности описываемого, подлинности свидетельства. Например, при несомненном соответствии исторической правде в общем смысле картина погрома барской усадьбы, нагромождения трупов крестьян и охраняющих усадьбу солдат расхолаживает какой-то своей условностью, неправдоподобием.

Это стремление удивить, поразить читателя необычайностью «правды-матки» о деревенской действительности, даже рассмешить его несообразностями и крайней глупостью поступков и речей крестьян долго держалось в приемах изображения деревни нашими так называемыми крестьянскими писателями. Менее других был подвержен этой слабости своеобразного щегольства «мужицким колоритом» суровый и достаточно «беспощадный» С. Подъячев. Но она, эта слабость, с очевидностью сказалась позднее, например, в «Брусках» Ф. Панферова с их натуралистическими излишествами описаний, воспроизведения местных речений и т. п.

Название повести Бунина соответствует «концепции», высказываемой наставником Кузьмы Красова, уездным чудаком и философом Балашкиным, о том, что Россия вся есть деревня и, таким образом, безнадежно горькие судьбы дикой и нищей деревни — это судьбы России. «Повесть моя, — говорил Бунин в своем интервью «Одесскому листку» в 1910 году, — представляет собою картины деревенской жизни, но, кроме жизни деревни, я хотел нарисовать в ней и картины вообще всей русской жизни».

Глубокий пессимизм повести, безрадостные ее картины и подразумеваемые выводы сейчас представляются в значительной степени тогда уже подготовившими автора к разрыву с родиной. В период после «Деревни» он еще напишет много замечательных по мастерству рассказов и много стихов, но некий свой решающий

духовный перелом Бунин пережил и выразил в «Деревне».

В ту пору он еще умеет трезво и резко оценивать политическую современность и неприемлемое для него искусство периода реакции. «Часто думалось мне за эти годы, — говорит он в 1914 году, — будь жив Чехов, может быть, не дошла бы русская литература до такой пошлости, до такого падения. Как бы страдал он, если бы дожил до 3-й, до 4-й Думы, до толков... о Саниных... до гнусавых кликов о солнце, столь великолепных в атмосфере военно-полевых судов, до изломавшихся, изолгавшихся прозаиков, до косноязычных стихотворцев, кричащих на весь кабак о собственной гениальности, до той свирепой ахинеи, которая читается теперь писателями по городам под видом лекций, до дней славы Пуришкевича, Распутина, Макса Линдера, слона Ямбо и Игоря Северянина».

Позднее, в августе 1917 года, в письме к Горькому он уже склонен себя считать провидцем исторических судеб России под иным знаком: «Чуть не весь день уходит на газеты... И ото всего того, что я узнаю из них и вижу вокруг, ум за разум заходит, хотя только сбывается и подтверждается то, что я уже давно мыслил о святой Руси».

3

При всем том, что сказано о «деревенских» вещах Бунина, об отразившейся в них ограниченности взглядов автора, они на поверку оказались более долговечными, чем его произведения, посвященные собственно «вечным» темам — любви, смерти. Эта сторона его творчества, получившая преимущественное развитие в эмигрантский период, не составляет в нем того, что принадлежит в литературе исключительно Бунину. Там реализм его делает заметные уступки модернистским поветриям, то есть тому, от чего Бунин в своих высказываниях

открещивался до конца дней и чему противостоит все здоровое, земное в произведениях его наиболее продуктивной творческой поры.

Но и во многих лучших вещах, при всем своем эстетическом здоровье, приверженности реалистическим традициям, богатстве жизненного материала, он не свободен от той несколько эстетизированной философичности, которая невольно сближала его с ненавистным ему «модным» искусством упадка. Уже его ранний рассказ «На край света», посвященный расставанию с родными местами переселенцев, отправляющихся с семьями в далекий, неведомый путь на новые земли, заканчивается характернейшей для Бунина апелляцией к бесконечности Вселенной и безмолвию исторической древности.

«И только звезды и курганы слушали мертвую тишину на степи и дыхание людей, позабывших во сне свое горе и далекие дороги. Но что им, этим вековым молчаливым курганам, до горя или радости каких-то существ, которые проживут мгновение и уступят место другим таким же — снова волноваться и радоваться и так же бесследно исчезнуть с лица земли? Много ночевавших в степи обозов и станов, много людей, много горя и радости видели эти курганы. Одни звезды, может быть, знают, как свято человеческое горе!»

Этой красивой концовкой вдруг как бы снимается вся острота ответа на земной вопрос о бедственной крестьянской судьбе, о безмерных народных страданиях.

«Звезды» и «курганы», безмолвно взирающие на муравьиные беды и печали людей, становятся неизменными атрибутами всей бунинской поэзии. Они как бы освобождают сознание художника от ответственности за все неурейства и бедствия рода человеческого и в том числе за судьбу не только «собирабельного», но и «своего батурийского Климана». В самом деле: о чем толковать, о чем хлопотать и тревожиться перед лицом вселенной и вечности, перед лицом неизбежной смерти?

«Люди совсем не одинаково чувствительны к смер-

ти, — говорит Бунин в «Жизни Арсеньева». — Есть люди, что весь век живут под ее знаком, с младенчества имеют обостренное чувство смерти (чаще всего в силу столь же обостренного чувства жизни)... Вот к подобным людям принадлежу и я».

«Обостренное чувство смерти» именно «в силу столь же обостренного чувства жизни» было, как известно, отнюдь не чуждо и Толстому и Достоевскому. Но оно не освобождало их от обязательств перед «преходящими» бедами и муками людей, от ответственности — пусть своеобразно понимаемой — за судьбы человечества, не служило укрытием для душевного эгоизма, как это было у значительной части русской интеллигенции в годы реакции после революции 1905 года. У Бунина есть немало общего с настроениями и философией этой интеллигенции.

Основное настроение стихотворной лирики Бунина — элегичность, созерцательность, грусть как привычное душевное состояние. И пусть, по Бунину, это чувство грусти не что иное, как желание радости, естественное, здоровое чувство, но у него любая самая радостная картина мира неизменно вызывает такое состояние души.

Я не знаю ни у кого из русских поэтов такого неотступного чувства возраста «лирического героя», — он как бы не сводит глаз с песочных часов своей жизни, следя за необратимо убегаящей струйкой времени. Все ценнейшее, сладчайшее в жизни он видит, только когда оно становится воспоминанием минувшего.

И тебя так нежно я любил,
Как меня когда-то ты любила...

Все как было. Только жизнь прошла...

Правда, поэзии Бунина в высшей степени присуще постоянное стремление найти в мире «сочетанье прекрасного и вечного», обрести желанную непреходящность, укрепиться хотя бы в чувстве вселенского и, так ска-

зять, всевременного единства жизни, слиться с этим единством, раствориться в круговороте природы, в смене бесконечной среды веков.

Пройдет моя весна, и этот день пройдет,
Но весело бродить и знать, что все проходит,
Меж тем как счастье жить вовеки не умрет...

В напряженном самовнушении этого чувства слиянности отдельного, личного существования с «вечностью» и «бесконечностью» поэт обращается к образам древности, видит свое «я» обогащенным тысячелетиями, сохранившими на слое пыли и древнеегипетской гробнице следы человеческой ноги...

Смерть и любовь — почти неизменные мотивы бунинской поэзии в стихах и прозе. Любовь — причем любовь земная, телесная, человеческая, — может быть, единственное возмещение всех недостатков, всей неполноты, обманчивости и горечи жизни. Но любовь чаще всего непосредственно смыкается со смертью и даже как бы одухотворена ее близостью в своей краткости и обреченности. Любовные сюжеты у Бунина чаще всего разрешаются смертью. Иногда такие развязки любовных историй кажутся даже искусственными, неожиданными эпилогами, как, например, в «Лике».

Бунину представляется пошлым развитие любви в браке, в семье. В той же «Лике» герой со страхом и возмущением думает о возможности появления у них с возлюбленной детей — тут конец любви и вообще «ужас и низость», как в перспективе мелкочиновничьей карьеры, нарисованной поэту в юности старшим братом и заставившей его разрыдаться.

Смерть как завершение любви предпочтительнее «пошлости» возвращения к будничной реальности после «солнечного удара» нежданной встречи или законного брака после первоначальной запретной близости. Любовь, продолжающуюся в браке, даже в старости, способной на верность и нежность, Бунин замечает

только у простых людей, — например, у батрака Аверкия и его старухи, на руках которой он умирает.

В чеховской «Даме с собачкой», где в самом заглавии объявлено нечто пошловатое, любовная история начинается с заурядного курортного знакомства, с незамедлительной близости, которая и не предполагает быть не чем иным, как курортным эпизодом. Но этот эпизод, вопреки обычной, утвержденной в мировой литературе схеме — в начале красота и восторг зарождающегося чувства, в конце скука и пошлость, — этот эпизод вырастает в настоящее большое чувство, противостоящее пошлости и ханжеству и бросающее им вызов.

Бунину чуждо подобное решение любовной коллизии, у него любовь по самой своей сути обречена в конце концов либо на пошлость, либо на смерть.

Перед лицом любви и смерти, по Бунину, стираются сами собой социальные, классовые, имущественные грани, разделяющие людей — перед ними все равны. Аверкий из «Худой травы» умирает в углу своей бедной избы; безымянный господин из Сан-Франциско умирает, только что собравшись хорошо пообедать в ресторане первоклассного отеля на побережье теплого моря. Но смерть одинаково ужасна своей неотвратимостью. Между прочим, когда этот наиболее известный из бунинских рассказов толкуют только в смысле обличения капитализма и символического предвестия его гибели, то как бы упускают из виду, что для автора гораздо важнее мысль о подверженности и миллионера общему концу, о ничтожности и эфемерности его могущества перед лицом одинакового для всех смертных итога.

Суходольская дворовая девушка Наталья, безумно влюбившаяся в молодого барина Петра Петровича, крадет принадлежавшее ему зеркальце, крадет, не сознавая своего поступка, и, жестоко наказанная этим же Петром Петровичем, остриженная и с позором отправленная на

дальний пустынный хутор пасти гусей, до конца жизни преданно обожает его, молится за него. И здесь главное для Бунина не в бесчеловечной жестокости крепостных времен, хотя он и не смягчает ее, а в этой удивительной способности простой крестьянки на такую большую, безответную и самоотверженную любовь, перед которой все равны. Так, барин из «Грамматики любви», влюбленный в свою крепостную и имевший от нее сына, после смерти ее сходит от любви с ума, создает в доме своеобразный культ памяти покойной возлюбленной и умирает с ее именем на устах.

Поздний Бунин в «Митиной любви», «Деле корнета Елагина», в книге «Темные аллеи» и многих рассказах уже нередко с заметной болезненностью и чуждой великим образцам русской литературы натуралистической «пряностью» сосредоточивается на этих неизменных мотивах любви и смерти. Тема любви, при всем мастерстве и отточенности стиля, приобретает порой у Бунина уж очень прямолинейно чувственный характер и выступает в форме эротических мечтаний старости. Тема же смерти все более обволакивается религиозно-мистической окраской.

Разумеется, здесь сказывалась не одна только «социально-классовая природа» поэта. Здесь и возраст, обостривший и без того «обостренное чувство смерти», и модные влияния западной литературы, и особые условия жизни вне родины, отрешенности от больших вопросов народной жизни, наконец, одиночество.

Если есть люди с «обостренным чувством смерти», причем люди, представляющие не обязательно лишь классы, покидающие историческую сцену, то большинство людей на свете, по условиям своей каждодневной жизни, изнурительного труда, озабоченности прокормлением семьи, сведением концов с концами, не всегда могут себе позволить роскошь отвлеченных размышлений о таинстве смерти. Мысли о смерти там неотрывны от опасения за судьбу близких и могут нести в себе

лишь горечь жизненных тягот, безнадежности усилий, потраченных на то, чтобы прожить по-человечески. Философические углубления в проблемы смерти как таковой чаще занимают тех, у кого нет иных — больших или малых, но более неотложных задач и забот.

Правда, немалое количество людей, даже и свободных от забот о куске хлеба на завтрашний день, с привычной бездумностью на словах, что, мол, все смертны, все там будем, вообще не впускают в круг своих размышлений полной реальности собственного конца или полагают, что если смерть и неизбежна, то к ним она придет по крайней мере в удобное для них время. Не думаю, чтобы эти люди представляли собой социалистический идеал духовного развития. Такая беззаботность в иных случаях, в час испытания реальностью смерти, нередко оборачивается животным трепетом перед ней, готовностью откупиться от нее чем угодно — вплоть до предательства. Я не хочу, конечно, сказать, что люди с обостренным чувством смерти во всех случаях лучше людей, лишенных этого чувства. Но ясное и мужественное сознание пределов, которых не миновать, вместе с жизнелюбием и любовью к людям, чувство ответственности перед обществом и судом собственной совести за все, что делаешь и должен еще успеть сделать на этом свете, — позиция более достойная, чем самообман и бездумная трата скупой отпущенного на все про все времени.

Никогда смерть не будет безразличной для человеческого сознания, ни при каком идеальном общественном устройстве и самой счастливой личной судьбе. Но нераздельность человека и человечества, между прочим, выражается и в том, что утверждено народной мудростью: на миру и смерть красна. Какую-то долю — большую или меньшую — этого неизбежного бремени отдельного человека берут на себя его близкие и те «далекие», для которых он честно потрудился на земле и выполнил свой долг перед ними.

Наедине с самим собой — понятно, не в смысле физического, а нравственного одиночества — с этим испытанием человеку справляться гораздо труднее. Нужны мостки, которые соединяют одного со всеми или многими, ему подобными, нуждающимися и заслуживающими, как и он, участия и поддержки перед неизбежным порогом — далек ли он, близок ли.

Тема эта сама по себе не только не противопоказана художнику, но можно даже сказать, что ни один из великих так или иначе не обходился без нее в своем творчестве. И раз уж зашла речь об этом предмете, занимающем такое большое место во всей поэзии Бунина, я позволю себе привести здесь две цитаты, может быть, и не обязательные для данного изложения, но запечатлевшиеся в памяти, подобно дорогим и незабываемым строчкам стихов, произведениям возвышенной поэтической мысли.

В глубокой старости Лев Толстой, всю жизнь проживший в неотступных и напряженных размышлениях о смерти, записывает в своем дневнике:

«Смотрел, подходя к Овсянникову, на прелестный солнечный закат. В нагроможденных облаках просвет, и там, как красный неправильный угол, солнце... И подумал: нет, этот мир не шутка, не юдоль испытания только и перехода в мир лучший, вечный, а это один из вечных миров, который прекрасен, радостен и который мы не только можем, но должны сделать прекраснее и радостнее для живущих с нами и для тех, кто после нас будет жить в нем».

Такой же поэтической силы полна мысль Достоевского, когда он, словами одного из своих героев, рисует картину возможного и будущего счастья людей, которое будет способно заменить собой иллюзорное прибежище веры в загробную жизнь:

«Они работали бы друг на друга, и каждый отдавал бы всем все свое и тем одним был бы счастлив. Каждый ребенок знал бы и чувствовал, что всякий на

земле — ему как отец и мать. «Пусть завтра последний день мой, думал бы каждый, смотря на заходящее солнце, но все равно, я умру, но останутся все они, а после них дети их» — и эта мысль, что они останутся, все так же любя и трепеща друг за друга, заменила бы мысль о загробной встрече».

Замечательно, между прочим, что оба эти мужественные и жизнеутверждающие высказывания двух столь различных в своей гениальной индивидуальности писателей как бы подсвечены этими лучами заходящего солнца — образ, обычно привлекаемый в искусстве для выражения идеи конца, печали, прощания.

Среди написанного Буниным в эмиграции много прекрасных в целом произведений или страниц, ради которых можно принять и менее значительные, и даже просто отмеченные знаком возраста, естественного угасания сил художника. Но когда читаешь подряд его вещи эмигрантского периода, то при всем их мастерстве, отделанности, доведенной до высшей степени, невозможно отстранить впечатление, что ты это уже читал раньше, что художник извлекает из своей памяти недосказанные прежде подробности, а иногда и просто повторяется.

Конечно, может быть, здесь сказывается особая острота впечатления от первого знакомства с Буниным, которого я читал и усердно перечитывал в молодости по его «нивскому» собранию сочинений, но все же нельзя не отметить, что заграничные его вещи отличаются некоторой «обезжиренностью» или дистиллированностью, — это уже не та родниковая вода, выражаясь словами Толстого, от которой зубы ломит. И, в сущности, не удивительно: ведь для него «часы жизни остановились» в смысле пополнения запасов памяти новыми впечатлениями той жизни, которую он только и мог описывать.

Мы, например, еще по дореволюционной автобиографии писателя знаем трогательный эпизод, где юно-

ша Бунин возвращается с почты, перечитывая в полученном там журнале свое первое напечатанное стихотворение, и по дороге через лесок собирает ландыши. Этот же эпизод рассказан с некоторыми изменениями и в «Арсеньеве», и ему же посвящено стихотворение «Ландыш»...

Но это еще не предмет для упрека художнику — могут быть излюбленные мотивы, к которым он не раз и не два возвращается. Хуже, когда он возвращается к написанным вещам, поправляя их в соответствии со своими позднейшими настроениями и взглядами.

«Поправок» и купюр в известных читателю вещах немало в собрании сочинений издательства «Петрополис», вышедшем в 30-х годах. Иногда это одна опущенная или замененная строка, но часто и такие малые, как бы только стилистические исправления подсказаны очевидным стремлением вытравить в прошлом Бунине элементы демократических оценок явлений и фактов описываемой действительности.

Что же касается вновь написанного в эмиграции, помимо общеизвестных крупных произведений, как «Жизнь Арсеньева», «Митина любовь», «Дело корнета Елагина» с их общеизвестными достоинствами и изъянами, помимо таких превосходных рассказов, как «Солнечный удар», там есть вещи, настолько принижающие талант Бунина, что славное литературное имя его обязывает нас оставить их за бортом даже такого вместительного издания, как нынешнее собрание сочинений.

Странно видеть по датам некоторых вещей, что они написаны в сложные, полные драматизма периоды в жизни родины поэта, а посвящены порой бог весть каким далеким от всякой жизни темам: «таинственным» любовным причудам, «страшным случаям», анекдотам ушедшего в небытие времени. Такие темы немало занимают места в книге «Темные аллеи» и других рассказах последних лет. И надо всем этим — как застоявший-

ся дым — тоска безнадежная, болезненное переживание старости, страх смерти, неотступная дума о ней.

Небезызвестный В. Набоков, отрасль знатнейшей и богатейшей в России семьи Набоковых, представитель вершущей части эмиграции, литератор, пишущий на английском языке, в своей автобиографической книге «Другие берега», переведенной им самим на русский, рассказывает, между прочим, о встречах с Буниным: «Его болезненно занимали текучесть времени, старость, смерть...» Со снисходительной иронией сноба и космополита Набоков рассказывает, как Бунин пригласил его в ресторан (это было вскоре после Нобелевской премии) «для задумчивой беседы». «К сожалению, — пишет Набоков, — я не терплю ресторанов, водочки, закусок, музыки — и задумчивых бесед... К концу обеда нам уже было невыносимо скучно друг с другом».

В заключение В. Набоков незаметно переходит на пародирование бунинского стиля, выказывая, как и положено эпигону, незаурядные способности к имитации: «...В общем до искусства мы с ним никогда и не договорились, а теперь поздно, и герой выходит в очередной сад, и полыхают зарницы, а потом он едет на станцию, и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате, и чем-то горьковатым пахнет с полей, и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости опевают ночь петухи».

Легко себе представить, на какой холод и отчужденность натолкнулся старый писатель в лице этого младшего своего современника и бывшего соотечественника. Человеку преуспевающему, довольному собой, рисующемуся тем, что, мол, занятия энтомологией, открытие на земном шаре нового, еще одного вида бабочек, составляют больший предмет его честолюбия, чем литература, — этому человеку, отказавшемуся даже от родного языка, не понять было мучительной тоски настоящего поэта по родной земле, ее степям и речкам, перелескам и овражкам, снегам и ранней весенней

зелени, по родной речи в ее живом народном звучании.

Это была смертельная тоска, и дело уже представлялось непоправимым — писатель сам углубил разрыв с отчизной.

В своих «Воспоминаниях», где, в частности, представлена целая портретная галерея русских советских писателей, он уже спорит не с нами и не нас критикует, нас просто нет, — и обращается не к русскому, хотя бы даже эмигрантскому читателю, а к некоей третьей стороне, способной принять все дурное и злопыхательское, что можно о нас порассказать в ослеплении старческой раздражительности. Это — крайность падения, и потому так тяжело об этом говорить, сохраняя симпатии и уважение к Бунину.

Нет, дело не просто в том, что этот писатель прожил полжизни в эмиграции. В эмиграции смолоду и до конца дней жили и умерли на чужбине Герцен и Огарев, и эта пора была расцветом их талантов, откликавшаяся славой и почитанием на родине их и во всей Европе. В эмиграции жили целые поколения русских революционеров. В эмиграции много лет жил и работал Ленин.

Все дело в том, что родину можно покидать только ради нее самой, ради ее свободы и всенародного блага. И тогда жизнь вдалеке от нее, самая трудная, не страшна и может давать высочайшее удовлетворение чувством неразрывности с ней. У Бунина такого чувства быть не могло, и последствия этого были губительны для него, — нет надобности быть здесь столь же подробным, как при рассмотрении того Бунина, который остается для нас выдающимся мастером, достойным своих великих предшественников в русской литературе, приобщившим к достояниям нашей национальной культуры свою заметную и незаменимую долю.

Здесь я так или иначе касался тех сторон творчества Бунина, которые могут в иных случаях вызвать недоумение или внутреннее возражение у нынешнего читателя, особенно у впервые открывающего для себя

этого художника. Но даже тогда, когда речь идет не о «мотивах», не об оттенках ущербных настроений Бунина, с наибольшей отчетливостью выступающих в заграничных вещах, но и об отдельных недвусмысленно антидемократических, реакционных его высказываниях, мы не можем теперь просто вычеркнуть их в тексте произведений. Это было бы все равно что вычеркивать, например, в «Воскресении» Толстого цитаты из Евангелия, приводимые в конце этой книги, хотя они там представляются достаточно фальшивыми.

Однако всему есть предел. Бунинские писания, подобные его дневникам 1917—1919 годов «Окаянные дни», где язык искусства, взыскательный реализм, правдивость и достоинство литературного изъяснения просто покидают художника, оставляя в нем лишь иссушающую злобу «его превосходительства, почетного члена императорской академии наук», застигнутого бурями революции и терпящего от них порядочные бытовые неудобства и лишения, — эти писания мы решительно отвергаем. Я, например, не вижу необходимости останавливаться на этих «Днях», не уступающих в контрреволюционности более известным у нас «Дням» Шульгина.

Здесь мы должны были выбирать: либо, отвергая Бунина — реакционера, белоэмигранта, в политических воззрениях скатывавшегося до самого затхлого монархизма, отвергать и все прекрасное, что было создано его талантом; либо, принимая все лучшее в нем, что составляет достояние нашей национальной культуры, нашей русской литературы, отвергнуть все то темное, эгоистическое и антигуманистическое, что он говорил и писал, когда переставал быть художником. Выбор этот давно сделан, и мы по праву сосредоточиваем внимание и интерес на чудесном поэтическом даре Бунина, который, как всякое подлинное явление этого рода, всегда остается не до конца разгаданным, не полностью истолкованным и оттого не менее пленительным.

Бунин родился, вырос и определился как художническая натура «в том плодородном Подстепье, где древние московские цари, в целях защиты государства от набегов южных татар, создавали заслоны из поселенцев различных русских областей, где благодаря этому образовался богатейший русский язык и откуда вышли чуть ли не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым» («Автобиографические заметки»).

У него не было возможности явиться в литературе первооткрывателем неизвестных до него этнографических богатств родного края — ландшафта, народных типов, социально-исторических особенностей, как, например, у Мамина-Сибиряка с его горнорудным и заводским Уралом, где новизна жизненного материала сама по себе имела ценность оригинальности даже при более или менее непритязательной форме. Усадебная, полевая и лесная флора Орловщины, типы мужиков и помещиков этой полосы были не в новинку русской литературе уже со времен «Записок охотника». Но это была его родная полоса, он ее по-своему и задолго до знакомства с литературными ее отражениями воспринял, впитал в себя, а этот золотой запас впечатлений детства и юности достается художнику на всю жизнь. Он может многообразно приумножать его накоплением позднейших наблюдений, изучением жизни в природе и по книгам, но заменить эту основу основ поэтического постижения мира невозможно ничем, как невозможно заменить в своей памяти родную мать другой, хотя бы и самой прекрасной женщиной. Тот мир, который с рождения окружал Бунина, наполнял его дорогими и неповторимыми впечатлениями, уже как бы не принадлежал только ему — он уже был широко открыт и утвержден в искусстве художником, ранее Бунина воспитанными этим миром. Бунин мог только продол-

жить их, развивать до крайнего и тончайшего совершенства в деталях, частностях и оттенках великое мастерство своих предшественников. На этом пути меньший талант, чем бунинский, почти с неизбежностью должен был «засахариться», утончиться до эпигонства и формализма. Бунину удалось сказать свое слово, которое не прозвучало в литературе повторением сказанных до него слов о его родной земле, о людях, живших на ней, о времени, которое, правда, не могло не быть у него иным по сравнению со временем, отраженным в творениях его учителей в литературе.

Бесспорная и непреходящая художническая заслуга И. А. Бунина прежде всего в развитии им и доведении до высокого совершенства чисто русского и получившего всемирное признание жанра рассказа или небольшой повести той свободной и необычайно емкой композиции, которая избегает строгой оконтуренности сюжетом, возникает как бы непосредственно из наблюденного художником жизненного явления или характера и чаще всего не имеет «замкнутой» концовки, ставящей точку за полным разрешением поднятого вопроса или проблемы. Возникнув из живой жизни, конечно, преображенной и обобщенной творческой мыслью художника, эти произведения русской прозы в своих концовках стремятся как бы сомкнуться с той же действительностью, откуда вышли, и раствориться в ней, оставляя читателю широкий простор для мысленного продолжения их, для додумывания, «доследования» затронутых в них человеческих судеб, идей и вопросов. Может быть, зарождение этого жанра прослеживается и из большей глубины по времени, но ближайшим классическим образцом его являются, конечно, «Записки охотника».

В наиболее развитом виде эта русская форма связывается с именем Чехова, одного из трех «богов» Бунина в литературе (первые два — Пушкин и Толстой).

Бунин, как и Чехов, в своих рассказах и повестях пленяет читателя иными средствами, чем внешняя занимательность, «загадочность» ситуации, заведомая исключительность персонажей. Он приковывает вдруг наше внимание к тому, что как бы совершенно обычно, доступно будничному опыту нашей жизни, мимо чего мы столько раз проходили, не остановившись и не удивившись, и так бы и не отметили для себя никогда без его, художника, подсказки. И подсказка эта нисколько не унижает нас, как на экзамене, — она является в форме нашего собственного, совместного с художником открытия. Отсюда — наше повышающее самооценку чувство равенства с художником в чуткости, прозорливости, тонкой догадке. Словом, это и есть тот контакт читателя с писателем, приобщение некоему волнующему секрету, известному только им двоим, которые означают, что их встреча произошла при посредстве настоящего художественного произведения. Кто из нас бессознательно не ликовал, упиваясь какой-нибудь заветной страницей «Войны и мира» или «Анны Карениной»: «Ах, как это мы с Толстым хорошо и верно видим, понимаем!» Недаром иногда люди свою способность к восприятию произведений искусства принимают за способность создавать их, и это так нередко бывает жизненной драмой человека.

О взаимоотношениях художника со временем можно сказать, что он никогда не бывает влюблен только в свое, нынешнее время без некоего идеального образца в прошлом. Художнику дороги те черты его времени, которые связывают это время с предшествующим, продолжают традиционную красоту его, сообщают настоящему глубину и прочность. В любой новизне своего времени художник ищет связей с милой его сердцу «старинной». Слабый художник при этом впадает в обычный грех идеализации прошлого и противопоставления его настоящему. У сильного художника лишь обостряется чувство новизны, которая может ему представляться не-

полноценной, лишенной красоты, уродливой, неправомерной исторически, но она для него — реальность, на которую закрыть глаза он не может.

Идеалом Бунина в прошлом была пора расцвета дворянской культуры, устойчивости усадебного быта, за дымкой времени как бы утратившего характер жестокости, бесчеловечности крепостнических отношений, на которых покоилась вся красота, вся поэзия того времени. Но как бы ни любил он ту эпоху, как бы ни желал родиться и прожить в ней всю свою жизнь, будучи ее плотью и кровью, ее любящим сыном и певцом, как художник, он не мог обходиться одним этим миром сладких мечтаний. Он принадлежал своему времени с его неблагообразием, дисгармоничностью и неуютностью, и мало кому давалась такая зоркость на реальные черты действительности, бесповоротно разрушавшей все красоты мира, бесконечно дорогого ему по заветным семейным преданиям и по образцам искусства.

Из всех ценностей того уходящего мира оставалась прелесть природы, менее заметно, чем общественная жизнь, изменяющейся во времени и повторяемостью своих явлений создающей иллюзию «вечности» и непреходящести, по крайней мере, хоть этой радости жизни. Отсюда — особо обостренное чувство природы и величайшее мастерство изображения ее в поэзии Бунина.

Своих читателей, независимо от того, где они родились и выросли, Бунин делает как бы своими земляками, уроженцами его родных мест с их хлебными полями, синей черноземной грязью весенне-осенних и белой, тучной пылью летних степных дорог с овражками, заросшими дубняком, со степными, покалеченными ветром лозинами (ракитами) вдоль гребель и деревенских улиц, с березовыми и липовыми аллеями усадеб, с травянистыми рощицами в полях и тихими луговыми речками. Особыми чарами обладают его описания времен года со всеми неуловимыми оттенками

света на стыках дня и ночи, на утренних и вечерних зорях, в саду, на деревенской улице и в поле.

Когда он выводит нас в раннее весеннее легко морозное утро на подворье захолустной степной усадьбы, где хрустит ледок, натянутый над вчерашними лужичками, или в открытое поле, где из края в край ходит молодая рожь в серебряно-матовых отливах, или в грустный, поредевший и почерневший осенний сад, полный запахов мокрой листвы и лежалых яблок, или в дымную, крутящуюся ночную вьюгу по дороге, утыканной растрепанными соломенными вешками, — все это приобретает для нас натуральность и остроту лично пережитых мгновений, щемящей сладости личного воспоминания.

Подобно музыке, ни одно из самых восхитительных и волнующих явлений природы не усваивается нами, не входит нам в душу с первого раза, покамест не открывается нам повторно, не становится воспоминанием. Если нас трогает нежная игольчатая зелень весенней травки, или впервые в этом году услышанные кукушка и соловей, или тоненькое и печальное кукареку молодых петушков ранней осени; если мы блаженно и растерянно улыбаемся, вдыхая запах черемухи, распутившейся при майском холодке; если отголосок далекой песни в вечернем летнем поле прерывает строй наших привычных забот и размышлений — значит, все это доходит до нас не впервые и вызывает в нашей душе воспоминания, имеющие для нас бесконечную ценность и сладость как бы краткого возвращения в нашу молодость, в годы детства. Собственно, с этой способности к таким мгновенным, но памятным переживаниям начинается человек с его способностью любви к жизни и к людям, к родной земле и самоотверженной готовностью сделать для них что-то нужное и хорошее.

Бунин — не просто мастер необычайно точных и тонких запечатлений природы, он великий знаток «механизма» человеческой памяти, в любую пору года и в любом

нашем возрасте властно вызывающий в нашей душе канувшие в небытие часы и мгновения, сообщающий им новое и новое повторное бытие и тем самым позволяющий нам охватить нашу жизнь на земле в ее полноте и цельности, а не ощущать ее только быстрой бесследной и безвозвратной пробежкой по годам и десятилетиям...

По части красок, звуков и запахов, «всего того, — выражаясь словами Бунина, — чувственного, вещественного, из чего создан мир», предшествующая и современная ему литература не касалась таких, как у него, тончайших и разительнейших подробностей, деталей, оттенков.

В старости Бунин вспоминал в своей насквозь автобиографической «Жизни Арсеньева»: «...Зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги...» Поистине «внешние чувства» как средства проникновенного постижения чувственного мира у него были феноменальны от рождения, но еще и необычайно развиты с юных лет постоянным упражнением уже в чисто художнических целях.

Звяканье гайки, ослабшей на конце оси дрожек, — какая это случайная, необязательная мелочь, но из-за этого звука мы запоминаем столь значительный приезд мещанина — арендатора барских садов в разоряющуюся усадьбу, даже забыв его имя. Шум кустов под ветром, «как будто бегущих куда-то», — именно бегущих куда-то, это и нам так всегда казалось, а Бунин только напомнил, — шум, поразительный по выражению глубокой печали какого-то пастушеского полевого одиночества и сиротства. Отличить «запах росистого лопуха от запаха сырой травы» — это дано далеко не каждому, кто и родился, и вырос, и жизнь прожил у этих лопухов и этой травы, но, услышав о таком различии, тотчас согласится, что оно точно и ему самому памятно.

О запахах в стихах и прозе Бунина стоило бы написать отдельно и подробно — они играют исключительную роль среди других его средств распознавания и живописания мира сущего, места и времени, социальной принадлежности и характера изображаемых людей. Исключительно «душистый», элегически раздумчивый рассказ «Антоновские яблоки» как бы непосредственно навевая автору запахом этих плодов осеннего сада, лежащих в ящике письменного стола в кабинете с окнами на шумную городскую улицу. Он полон этих яблочных запахов «меда и осенней свежести» и поэзия прощания с прошлым, откуда лишь доносится старинная песня подгулявших «на последние деньги» обитателей степных захолустных усадеб.

Помимо густо наполняющих все его сочинения запахов, присущих временам года, деревенскому циклу полевых и иных работ, запахов, знакомых нам и по описаниям других классиков, — талого снега, весенней воды, цветов, травы, листвы, пашни, сена, хлебов, огородов и тому подобного, — Бунин слышит и запоминает еще множество запахов, свойственных, так сказать, историческому времени, эпохе. Это запахи веничков из перекасти-поля, которыми в старину чистили платье; плесени и сырости нетопленного барского дома; курной избы; серных спичек и махорки; вонючей воды из водовозки; москательных товаров, ванили и рогожи в лавках торгового села; воска и дешевого ладана; каменноугольного дыма в хлебных стенных просторах, пересеченных железной дорогой... А за выходом из этого деревенского и усадебного мира в города, столицы, за границы и далекие экзотические моря и земли — еще множество других разительных и памятных запахов.

Эта сторона бунинской выразительности, сообщающая всему, о чем рассказывает писатель, особую натуральность и приметность — во всех планах, от тонкого лирического до едко саркастического, — прочно прижилась и развивается в нашей современной литературе —

у самых разных по природе и таланту писателей.

Правда, можно было бы возразить, что Бунин не является тут первооткрывателем. Уже в 80-х годах прошлого столетия Эдмон Гонкур сетует в «Дневнике» на то, что вслед за «глазом» и «ухом» в литературе появляется «нос» как средство постижения действительности. Он имеет в виду в первую очередь Золя с его «носом охотничьей собаки», принесшего в литературу «анти-эстетические» запахи городского рынка и т. п. Однако бунинские «обонятельные» приемы выражения вполне независимы от французского натурализма и никогда не запечатлевают крайностей «неблагоухания».

К слову сказать, современная западная литература, помимо прочих внешних чувств, широко пользуется физиологическим «вкусом» (кажется, это пошло от М. Пруста). Хемингуэй, Ремарк, Генрих Бёлль с утонченной детализацией фиксируют ощущения своих героев при разжевывании пищи, питье, курении. Но здесь уж можно говорить о некоторой замене чувств ощущениями. Бунину это чуждо.

Бунин, как, может быть, никто из русских писателей, исключая, конечно, Л. Толстого, знает природу своего Подстепья, видит, и слышит, и обоняет во всех неуловимых переходах и изменениях времен года и сад, и поле, и пруд, и реку, и лес, и овражек, заросший кустами орешника, и проселочную дорогу, и старинный тракт, обезлюдивший с прокладкой «чугунки». Бунин предельно конкретен и точен в деталях и подробностях описаний. Он никогда не скажет, например, подобно некоторым современным писателям, что кто-то присел или прилег отдохнуть под деревом, он непременно назовет это дерево, как и птицу, чей голос или шум полета послышатся в рассказе. Он знает все травы, цветы, полевые и садовые; он большой, между прочим, знаток лошадей, и их статям, красоте, норову часто уделяет короткие, запоминающиеся характеристики. Все это придает его прозе, да и стихам особо подкупаю-

щий характер невыдуманности, подлинности, неувядаемой ценности художнического свидетельства о земле, по которой он ходил.

Но, понятно, если бы его изобразительные возможности ограничивались только этими, пусть самыми точными и артистичными картинами и штрихами, значение его было бы далеко от того, какое он приобрел в русской литературе. Человека с его радостями и страданиями как объект изображения ничто не может заменить в искусстве — никакая прелесть одного только предметно-чувственного мира, никакие «красоты природы» сами по себе.

Когда сам Бунин в большом стихотворении «Листопад», именуемом обычно поэмой, в мастерски развернутой сложной метафоре, — лес — терем вдовы Осени перед зимой, — с яркой и даже щеголеватой живописностью дает все краски осеннего леса («лиловый, золотой, багряный»), но ограничивается безотносительным к человеческим делам и думам этой поры настроением красивого увядания и угасания природы, то как ни хвали эту живопись, она оставляет впечатление какой-то мертвенности, попросту не берет за живое...

Непреходящая художественная ценность «Записок охотника» в том, что автор в них менее всего рассказывает о собственно охотничьих делах и не ограничивается описаниями природы. Чаще всего только по возвращении с охоты — на ночлеге — или по пути на охоту происходят те встречи «охотника» и волнующие истории из народной жизни, которые стали таким незаменимым художественным документом целой эпохи. Из охотничьих же рассказов и очерков иного нашего писателя мы ничего или почти ничего не узнаем о жизни и труде деревень или поселков, в окрестностях которых он охотится и ведет свои тончайшие фенологические наблюдения над дневной и ночной жизнью леса и его обитателей, над повадками своих собак и т. п.

Бунин отлично с детских лет, по крови, так сказать,

знал всякую охоту, но не был таким уж завзятым охотником. Он редко остается один в лесу или в поле, разве что скачет куда-нибудь верхом или бродит пешком — с ружьем или без ружья — в дни одолевающих его раздумий и смятений. Его тянет и в заброшенную усадьбу, и на деревенскую улицу, и в любую избу, и в сельскую лавку, и в кузницу, и на мельницу, и на ярмарку, и на покос к мужикам, и на гумно, где работает молотилка, и на постоялый двор, — словом, туда, где люди, где копошится, поет и плачет, бранится и спорит, пьет и ест, справляет свадьбы и поминки пестрая, взбаламученная жизнь поздней пореформенной поры.

О глубоком, пристальном, не из третьих рук полученном знании этой жизни Буниным можно сказать примерно то же, что о его знании на слух, на нюх и на глаз всякого растения и цветения, заморозков и метелей, весенних распутиц и летних жаров. Таких подробностей, таких частностей народной жизни литература не касалась, полагая, может быть, их уже лежащими за пределами искусства. Бунин, как мало кто до него в нашей литературе, знает житье-бытье, нужды, житейские расчеты и мечтания и мелкопоместного барина, часто стоящего уже на грани самой настоящей бедности, и «оголодавшего» мужика, и тучнеющего, набирающего силу сельского торгаша, и попа с причтом, и мещанина, скупщика или арендатора, шныряющего по деревням в чаянии «оборота», и бедняка учителя, и сельских властей, и барышников, и пришлых с Севера из еще более оголодавших губерний бродячих портных, шорников, косцов, пильщиков. Он показывает быт, жилье, еду и одежду, ухватки и повадки всего этого разношерстного люда в наглядности, порой близкой к натурализму, но как истинный художник всегда знает край, меру — у него нет подробностей ради подробностей, они всегда служат основой музыке, настроению и мысли рассказа.

Первый признак настоящей доброй прозы — это ког-

да хочется ее прочесть вслух, как стихи, в кругу друзей или близких, знатоков или, наоборот, людей малоискушенных — реакция таких слушателей иногда особенно показательна. Мы можем только пожалеть, что так редко прочитываем вслух рассказ или хотя бы страничку-другую из рассказа, повести, романа наших современников — в кабинете ли редакции, в кругу ли семьи или на дружеской вечеринке. Это у нас как-то даже не принято, и сами прозаики, увы, не настаивают на этом. А ведь в былые времена прозу вслух читал, например, Толстой — «Питомку» В. Слепцова, «Душечку» Чехова, — и не по одному разу! Можно вспомнить еще, что рукопись «Бедных людей» Достоевского Григорович с Некрасовым прочли в один присест, чтобы в ту же ночь разбудить молодого автора и поздравить с удачей.

Мы же, не успев прочесть в журнале или книге новую вещь видного прозаика, часто вполне удовлетворены бываем пересказом кого-нибудь из читавших ее и сами пересказываем прочитанное, не испытывая потребности прочесть вслух отрывок. Конечно, этого нельзя объяснить только наличием радио, телевизора и кадров профессиональных чтецов. То, что проза наша лишена такой активной, незаменимой формы распространения, как непрофессиональное чтение вслух, объясняется заметным упадком ее культуры. Мы долго придавали мастерству письма лишь второстепенное значение и с готовностью прощали несовершенство формы, если содержание составляло ценность человеческого документа или новизны жизненного материала. Но подтверждается старая истина, что невнимание писателя к форме способно обернуться невниманием читателя к содержанию.

Использование диалогов для изложения обстоятельств действия и характеристик персонажей, неразличимость авторской речи с речью героев, к стилю которой автор подстраивается, наконец, растянутость,

развертывание повести или романа на материале, способном поместиться в небольшом рассказе, и т. д. — где уж тут читать вслух сходные у разных авторов по письму и языку повествования, а музыкальную, будто с кочки на кочку перескакивающую речь.

Нельзя не остановиться на той отчетливо выраженной у Бунина индивидуальности письма, по какой вообще в русской прозе различаются ее великие мастера, — на особой музыкальной организации, если можно так выразиться, этого письма. Мы знаем эту опознавательную в отношении великих наших мастеров особенность: Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова развитой читатель узнает и отличит на слух с полустраницы, прежде того как уловит детали содержания. Эта та музыка, связующая отдельные слова в предложении, предложения в периоде, периоды в главе, главы в дальнейшем укрупненном членении повествования, которую читатель сознательно или бессознательно принимает и невольно следует ей. Сколько раз случается видеть, как человек, читающий книгу про себя, чуть заметно шевелит губами и чуть заметно покачивает головой, подчиняясь беззвучному ритму, заключенному в раскрытой перед ним странице. Это почти то же, что музыкант, читающий про себя нотную запись какого-либо сочинения, с которым он знакомится впервые или возобновляет его в памяти.

Эта музыкальная оснастка большой русской прозы ничего общего не имеет с так называемой ритмизованной прозой, невыносимой для сколько-нибудь взыскательного слуха безотносительно к содержанию — будь то Златовратский или Андрей Белый.

Природа высокой музыкальной организации прозы — в ритмической основе живой человеческой речи со всеми интонациями, соответствующими предмету ее и степени эмоционального наполнения.

В одной из самых ранних вещей Бунина, о которой я уже упоминал в другой связи, в рассказе «На край

света», с большим успехом прочитанном автором в Петербурге на литературном вечере в пользу переселенцев, уже с определенностью звучит музыка бунинской прозы.

И главное в этом рассказе, содержащем в себе лишь один-два намека на индивидуальные судьбы, — это вовсе и не рассказ с точки зрения даже свободных понятий жанра, — главное в нем — эта негромкая, сдержанная, но густая, глубокая музыка народной трагедии. Его невозможно цитировать, этот и скорбный и торжественно-строгий рассказ, потому что, выбирая из него отдельные строки, прерываешь удивительную целостную его тональность, и сами эти строки, выпадая из нее, утрачивают в своем звучании, деревенеют.

Но это маленький, в три-четыре странички рассказ молодого, в сущности, как мы говорим, начинающего писателя. А вот крупнейшее произведение зрелого таланта — «Деревня». Она уже основной своей музыкой выделяется из всей прозы Бунина. В противоположность различным вариациям лирико-раздумчивой, замедленной и как бы однозвучной интонации других вещей, здесь с первой строки пролога, краткой мужицкой родословной, взят строгий и жесткий ритм: «Прадеда Красовых, прозванного на дворе Цыганом, затравил борзыми барин Дурново...» И вся повесть идет в энергическом, нервном, необычном для прежнего Бунина темпе.

Бунин вошел в русскую литературу со своей музыкой прозаического письма, которую не спутаешь ни с чьей иной. Говорят, что так четко определиться ритмически в прозе помогло ему то, что он еще и поэт-стихотворец, всю жизнь писавший наравне с прозой стихи, переводивший западную поэзию. Но это необязательное условие. У Бунина, превосходного поэта, стихи все же занимают подчиненное положение. Толстой же и Чехов никогда не писали стихов, но кто может отрицать магическую — свою особую у того и другого — музыку их прозаической речи!

Бунин всегда осознавал и в своих суждениях под-

черкивал эту музыкальную сторону прозаического письма. В интервью «Московской газете» в 1912 году он говорит, что вообще не принимает «деления художественной литературы на стихи и прозу». Поэтическое единство прозаической и стихотворной речи он видит в сближении их основных особенностей и взаимном обогащении: «...поэтический язык (в смысле стихотворный. — А. Т.) должен приближаться к простоте и естественности разговорной речи, а прозаическому слогу должна быть усвоена музыкальность и гибкость стиха».

Он и чисто внешним образом подчеркивал принципиальное единство этих двух родов литературы: во многих своих сборниках и даже в «нивском» собрании сочинений он перемежал повести и рассказы стихами. Это могло выглядеть лишь как выражение независимости от тогдашних общепринятых установлений и традиций. Но для самого Бунина это было и своеобразной декларацией верности пушкинскому и лермонтовскому примеру, являвшим гениальное совершенство в обоих основных родах литературного творчества. И по существу бунинская стихотворная поэзия, по крайней мере, непосредственно примыкающая к прозе тематически, близка ей и общим настроением, и сходными средствами образного выражения, и всей словесной фактурой.

Стихи Бунина, при их строгой традиционной форме густо оснащены элементами, характерными для его прозы: живыми интонациями народной речи, необычными для стихов того времени реалистическими деталями описаний природы, быта деревни и мелкопоместной усадьбы. В них можно встретить такие немыслимые по канонам «высокой поэзии» прозаические подробности, как т а з ы, подставляемые под капелю с потолка в запущенном барском доме с дырявой крышей («Дворецкий»), или «клочья шерсти и помет» на месте волчьих свадеб в зимней степи («Сапсан»).

Однако если вообще проза и стихи являются из двух основных источников всякого настоящего худо-

жества — из впечатлений живой жизни и опыта самого искусства, то о стихах Бунина можно сказать, что они более наглядно, чем его проза, несут на себе отпечаток традиционной классической формы. Не забудем, что Пушкин, Лермонтов и другие русские поэты пришли к Бунину не через посредство школы и даже не через посредство книги самой по себе, а восприняты и впитаны в раннем ребячестве, может быть, еще до овладения грамотой, из поэтической атмосферы родного дома. Они его застали в детской, были семейными святынями, на их портреты он «смотрел, как на фамильные». Поэзия была частью живой действительности детства, влиявшей на душу ребенка, определявшей его склонности и дорогие на всю жизнь эстетические пристрастия. Образы поэзии имели для него такую же личную, интимную ценность впечатления детства, как и окружающая его природа и все «открытия мира», сделанные в этом возрасте.

Только самого раннего Бунина коснулись влияния современной его поэзии. В дальнейшем он наглухо отгораживается от всяческих модных поветрий в поэзии, держась образцов Пушкина и Лермонтова, Баратынского и Тютчева, а также Фета и отчасти Полонского, но оставаясь всегда самобытным.

Конечно, неверно было бы думать, что он так-таки ничего и не воспринял в своем стихе от виднейших поэтов его времени, которых он всю жизнь ругательски ругал, оценивая всех вкупе и как бы не видя разницы между Бальмонтом и Северяниным, Брюсовым и Гиппиус, Блоком и Городецким.

В развитии русского стиха после застойно-эпигонской поры «конца века» заслуги символистов бесспорны. Они расширили ритмические возможности стиха, много сделали по части его музыкального оснащения, обновления рифмы и т. п. Бунин не смог бы стать тем, чем он стал в поэзии, если бы только буквально следовал классическим образцам. И неверно, когда говорят, что

стихи его будто бы ритмически однообразны, однотонны. Он пользуется по преимуществу основными классическими двухсложными, реже трехсложными размерами, но он наполняет их таким интонационным и словарным богатством живой «прозаической» речи, что эти «ходовые» размеры становятся его, бунинскими, размерами. Он вовсе не чужд и таким ритмическим поискам, которые выходят далеко за пределы привычных звучаний, например:

Как все спокойно и как все открыто...

Это ближе всего к уникальному в русской поэзии ритму тютчевского «Как хорошо ты, о море ночное...».

Или белые стихи, ритмическим строем своим как бы представляющие, как это ни парадоксально, Пастернака:

Набегают впотьмах
И узорною пеною светится,
И лазурным сиянием реет у скал на песке...

А какая изумительная энергия, краткость и «отрубаящая» односложность выражения в балладе «Мушкет»:

Встал, жену убил,
Сонных зарубил своих малюток,
И пошел в туретчину, и был
В Цареграде через сорок суток.

Можно было бы еще указать на такие неожиданные ритмические образцы, как своеобразный трехсложный размер «Одиночества» («И ветер, и дождик, и мгла...»), как «Старик у хаты веял, подкидывал лопату...» или «Мужичок» («Ельничком, березничком...»), «Аленушка в лесу жила...» и многие другие. Но главное, конечно, не в них, а в том, что поэзия Бунина, долго представлявшаяся его литературным современникам лишь традиционной и даже «консервативной» по форме, живет и звучит, пережив великое множество стихов, выглядевших когда-то по сравнению с его строгой, скромной и исполненной внутреннего достоинства музой

сенсационными «открытиями» и заявлявшими о себе шумно до непристойности.

Наиболее жизнестойкая часть стихотворной поэзии Бунина, как и в его прозе, это лирика родных мест, мотивы деревенской и усадебной жизни, тонкая живопись природы.

Уже менее трогают стихи, посвященные темам экзотического Востока, античности, библейским мотивам или сюжетам древних мифологий, былинно-сказочной русской старине, хотя и здесь остается в силе редкостной выразительности бунинский язык.

Без похвал этому языку, как, впрочем, и описаниям природы, не обходится ни одно высказывание о Бунине. И хотя обе эти материи в отдельном их изложении способны вызвать убыль читательского внимания, но без них действительно не обойтись, говоря об этом мастере. Рассказывают, что слыша похвалы своему языку, Бунин обычно отшучивался: «Какой такой особый язык у меня; пишу русским языком, язык, конечно, замечательный, но я-то тут при чем?» И хотя за этой шуткой чувствуется горечь художника, которому всегда обидно, так сказать, выборочное признание его достоинств, но, по существу, это очень верно, что у писателя не может быть иного языка, чем его родной язык, язык его народа. Однако у писателя не только может, но и должен быть язык иной, чем у других писателей. И сам Бунин умел строго различать и предпочитать язык одних языку других мастеров слова.

«Хороший колоритный язык народа средней полосы России,— говорил он в 1911 году, — я нахожу только у Гл. Успенского и Л. Толстого. Что касается ухищрения и стилизации под народную речь модернистов, то это я считаю отвратительным варварством».

Нужно отдать должное его объективности, в данном случае в оценке языка. Он приравнивает чуждого ему по идейной направленности Г. Успенского к одному из своих трех «богов» — Л. Толстому.

Язык Бунина — это язык, сложившийся на основе орловско-курского говора, разработанный и освященный в русской литературе целым созвездием писателей — уроженцев этих мест. Язык этот не поражает нас необычностью звучания — даже местные слова и целые выражения выступают в нем уже узаконенными, как бы искони присущими русской литературной речи. И мы, читатели, уроженцы иных областей, обычно с трудом расстающиеся с привычными с детства словечками и речениями родных мест и с неприязнью относящиеся к замене их иными, порожденными в другой языковой стихии, легко принимаем особенности речи Бунина, густо, как и у Тургенева и у Толстого, пересыпанной областническими словами. Нужно сказать, что после справедливой и своевременной критики М. Горьким языковых неряшеств и крайних увлечений областническим словарем в нашей литературе мы так долго и тщательно ограждали ее от «местных речений», просто сводя дело к нивелированию слога в соответствии с омертвелыми понятиями «правильного языка», что добились той нередко удручающей безъязыкости прозы, когда она воспринимается как перевод с иностранного.

Местные слова, употребляемые с тонким умением и безошибочным тактом, сообщают стихам и прозе Бунина исключительную земную прелесть и как бы ограждают их от «литературы» — всякого рифмованного и нерифмованного сочинительства, лишенного теплой крови живого народного языка.

«О б л о м н ы й ливень» — непривычному слуху странный этот эпитет, но сколько в нем выразительной силы, дающей почти физическое впечатление внезапного летнего ливня, что вдруг хлынет потоками на землю точно с обломившегося под ним неба.

«Листва м у р у г а я» для большинства читателей как будто требует пояснительной сноски — какой это цвет, муругий? Но из целостной картины, нарисованной в небольшом и прекрасном стихотворении «Зазимок»,

и без пояснений очевидно, что речь идет о поздней, жесткой, хваченной морозами коричневатой листве степных дубняков, гонимой свирепым ветром зазимка.

Точно так же — редкое, почти неизвестное в литературном обиходе слово «глудки» совершенно не нуждается в пояснении, когда мы его встречаем на своем месте: «смерзшиеся глудки со стуком летели из-под кованых копыт в передок саней». Но слово-то какое звучное, весомое и образное — без него куда беднее было бы описание зимней дороги.

Занятно, что в цейлонском рассказе «Братья» Бунин называет туземную пирогу уж слишком по-русски — дубок, и, однако, это не портит колорита тропического островного побережья; что пирога, что дубок — это долбленая из цельного ствола лодка, и словечко это только как бы напоминает, что этот рассказ, такой далекий по содержанию от орловско-курской земли, пишет русский писатель.

В «Господине из Сан-Франциско» этот певец русских степных просторов, несравненный мастер живописания родной природы, свободно и уверенно ведет за собой читателя по комфортабельным салонам, танц-залам и барам океанского парохода, по тем временам являвшего собой чудо техники. Он спускается с ним к «мрачным и знойным недрам преисподней... подводной утробе парохода... где глухо гоготали исполинские топки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени...»

Попробуйте заменить это простонародное, почти вульгарное слово «гоготали» правильным «хохотали» — и сразу ослабевает адское напряжение этих котлов, устрашающая мощь пламени, от которой содрогается подводная часть корпуса парохода-гиганта, сразу утрачивается сила остальных слов о полуголых людях, загружающих топку углем... А слово-то взято опять

же из запасов детской и юношеской памяти, из того мира, откуда вышел художник в свои далекие плаванья. Эта память в отношении родной речи, картин природы и сельского быта и бездны всяческих подробностей былой жизни у Бунина удивительным образом сохранялась и в течение целых десятилетий, проведенных им вне родины.

Бунина нельзя не любить и не ценить за его строгое мастерство, за дисциплину строки — ни одной полый или провисающей — каждая, как струна, — за труд, не оставляющий следов труда на его страницах.

В смысле школы, в смысле культуры письма в стихах и прозе молодому русскому, и не только русскому, писателю невозможно миновать Бунина в ряду мастеров, чей опыт попросту обязателен для каждого пишущего. Как бы ни был этот молодой писатель далек от Бунина по своим задаткам и перспективам развития своего дара, в начальной своей поре он должен пройти Бунина. Это научит его постоянному чувству великой ценности родной речи, умению отбирать нужные и незаменимые слова, привычке обходиться малым их числом для достижения наибольшей выразительности — короче, уважению к делу, за которое взялся, к делу, требующему неизменной сосредоточенности, и уважению к тем, ради которых делаешь это дело, — к читателям.

Серьезнейшую тревогу внушает беззаботность относительно формы у наших молодых писателей, отчасти поощряемая критикой, отчасти — примером старших товарищей по роду литературы. С ходу пишутся толстенные романы, потому что нет времени написать, довести многократным возвращением к начатому до совершенной отделки, в меру дарования автора, небольшой рассказ. Пишутся огромные поэмы, и, чтобы добраться до полноценной строфы или строки, там нужно «перелопачивать» вороха слов, строк и строф необязательных, случайных, подвернувшихся как бы

при опыте импровизации, зарифмованных с такой прилизительностью и неряшливостью, что созвучия, как полуоборванные пуговицы, держатся на одной нитке.

Бунин — по времени последний из классиков русской литературы, чей опыт мы не имеем права забывать, если не хотим сознательно идти на снижение требовательности к мастерству, на культивирование серости, безъязыкости и безличности нашей прозы и поэзии. Перо Бунина — ближайший к нам по времени пример подвижнической взыскательности художника, благородной сжатости русского литературного письма, ясности и высокой простоты, чуждой мелкотравчатым ухищрениям формы ради самой формы. Если уж говорить все до конца, так придется сказать и о том, что Бунин бывает иногда чрезмерно густ, как «неразведенный бульон», по замечанию Чехова о ранних его рассказах. Однако опасность излишней сгущенности прозы и стихов нам меньше всего сейчас угрожает; как раз нехватка сгущенности, сжатости, подобранности, экономичности письма — главная наша беда сегодня.

Нынешнее собрание сочинений И. А. Бунина наиболее полное из всех выходивших в свет до сих пор, надо полагать, не залежится на складах подписных изданий и полках магазинов и библиотек. Конечно, и оно не может рассчитывать на безусловный прием у всякого читателя. Читательская масса многослойна, пестра, неоднородна. Для людей, прибегающих к печатной странице как средству только отдыха и отвлечения от каждодневных забот и обязанностей, ищущих в книге хитро завязанного сюжетного узелка, причудливых перекрестий любовной интриги, мелодраматических коллизий и успокоительной округленности концовки, то есть всего того, что отстоит поодаль от реальной серьезной жизни, ее вопросов и требований, и широко используется в мировой практике изготовления духовного продукта, который принято называть чтивом, — для таких читателей сочинения Бунина могут и не представить ценной

находки, не дошло еще до того. Нужно еще оговориться, что Бунин, конечно, не всегда обладал той магией доходчивости, какая была, скажем, у Чехова, равно пленяющего и самого искушенного, и в самой малой степени подготовленного читателя без привлечения примитивных средств занимательности.

Я не хотел бы здесь быть понятым так, будто я противник вообще занимательности в художественном произведении, сюжетной собранности и насыщенности действием или будто я не знаю у величайших наших художников страниц, исполненных напряженного драматического характера и просто увлекательности в лучшем смысле этого слова. Но я с детских и юношеских лет знавал страстных читателей книг, с уверенностью ставивших «Князя Серебряного» А. К. Толстого или исторические романы Григория Данилевского выше «Войны и мира», да и теперь еще не такая редкость читатель, предпочитающий «Поджигателей» Н. Шпанова «Тихому Дону», хотя, может быть, не всегда высказывающий это свое предпочтение из опасения быть осмеянным.

Бунин — художник строгий и серьезный, сосредоточенный на своих излюбленных мотивах и мыслях, всякий раз решающий для самого себя некую задачу, а не приходящий к читателю с готовыми и облегченными построениями подобий жизни. Сосредоточенный и углубленно думающий художник, хотя бы он рассказывал о предметах по первой видимости малозначительных, будничных и заурядных, — такой художник вправе рассчитывать и на сосредоточенность, и даже некоторое напряжение, по крайней мере, поначалу, со стороны читателя. Но это можно считать необходимым условием плодотворного «контакта» читателя с писателем, имея в виду, конечно, не одного Бунина, но всякого подлинного художника.

СЛОВО О ПУШКИНЕ

Речь на торжественном заседании в Большом театре, посвященном 125-летию со дня смерти А. С. Пушкина

Говорить о Пушкине невероятно трудно как раз по причине обманчивой легкости этой задачи. Казалось бы, чего же проще: кого же ты более знаешь и любишь, чем Пушкина, с той ранней поры, когда тебе еще куда слаще было слушать, как читают другие, чем читать самому.

Очень многим из нас вообще свойственно даже так полагать про себя, что, мол, уж кто-кто, а я-то понимаю и люблю Пушкина, как это никому не дано больше. Но именно это чувство чаще всего способно заставить нас высказать с горячностью первооткрывателя вещи, вполне ясные и даже тривиальные. А главное — в какой бы связи ты ни касался Пушкина, испытываешь такое волнение, как будто выступаешь в его присутствии.

Живая душа народа, неотъемлемая часть нашего сознания, можно даже сказать, часто самой нашей действительности, он заполняет собою наше воображение. В обстановке торжественного собрания, посвященного его бессмертной памяти, он и помимо всякой мистики правомочен явиться нашему внутреннему взору как бы и в своем живом человеческом облике.

Вот почему, между прочим, когда речь идет о Пушкине, не имеет, в сущности, значения — справляется ли дата рождения или смерти: это не именины и не поминки, а лишь повод для новой встречи с его поэзией и тем самым как бы и с ним самим во всем обаянии и блеске его ума и характера, его личности.

Однако покамест ты как читатель общаешься с ним, ты чувствуешь себя легко и свободно, как редко-редко с кем еще из великих, и отнюдь не испытываешь подавленности близостью гения. Но как только ты пытаешься высказывать в связи с его именем хотя бы только частные суждения, расстояние между ним и тобой сразу резко дает себя знать.

Он и смолоду в кругу своих старших — и блистательных! — современников-литераторов уже был старшим и мудрейшим при всей его тогдашней чисто моцартовской беспечности относительно собственного величия.

И погибший в самом расцвете жизненных творческих сил, он всегда оставался старшим и мудрейшим для всех его последующих учеников и продолжателей — корифеев заложенной им великой литературы, не исключая самого Льва Толстого, — для всех, насколько бы они ни пережили его годами. Таким же, конечно, он остается и ныне для всех нас и даже чем-то еще большим, потому что Пушкин нашей поры больше, чем тот, которого знали наши предшественники.

В. Г. Белинский писал:

«Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества».

Эти вещи слова великого истолкователя пушкинской поэзии так совпадают с этапами судьбы этой поэзии, что кажутся написанными задним числом.

Действительно, Пушкин, пользовавшийся уже и при жизни безусловным признанием лучших людей своего времени и огромной по тому времени популярностью в обществе — от столичных аристократических кругов до захолустного армейского офицерства или чиновничества и даже «сидельцев лавок», — это еще вовсе

не был тот Пушкин, который предстает нашей эпохе во всем беспримерном объеме своего национального и мирового значения.

Таким еще не был и тот Пушкин, который представлялся понятиям революционных демократов во главе с Чернышевским, отдававших щедрую дань признания художническому гению поэта, но все же, по условиям литературно-политической борьбы, иногда относивших к нему требования своей эпохи с излишним, может быть, ригоризмом.

И совсем далек, даже чужд нам тот образ Пушкина, который был нарисован Ф. М. Достоевским в его известной речи в дни открытия памятника великому поэту в 1880 году.

В непостижимом ослеплении предвзятой и насквозь ложной идеи о религиозно-мессианской роли русского народа Достоевский навязывал Пушкину «пророческую» роль провозвестника рабского смирения и покорности. Необычайно сильная по форме, эта речь, между прочим, показывает, как самому проницательному художнику может отказать его прозорливость, когда он подчиняет свои наблюдения фальшивой умозрительной схеме.

Какое там «смирись, гордый человек», когда главный пафос всей поэзии Пушкина и сама его жизненная судьба и трагическая гибель — образ мужественного непокорства, утверждение высокого достоинства человеческой личности. «Не токмо, что царю, ни же самому господу богу холопом быть не хочу», — как часто повторял он — насмешливый атеист и свободолюбец — этот гордый ломоносовский девиз.

И много еще чего было на пути Пушкина к нам или на нашем пути к Пушкину: и стремления представить его жрецом искусства для искусства; и вульгарно-социологические «исследования», принижавшие его до представительства «классовых интересов» по-

местного дворянства; даже призывы «сбросить Пушкина с корабля современности».

Все это позади.

В более чем столетней борьбе лучших наших людей за Пушкина сама его поэзия, конечно, не стояла в стороне. Она всей силой своего художественного обаяния прокладывала себе дорогу к народу, к большому читателю, к своему нынешнему месту духовной жизни нашего общества.

И когда преграды, стоявшие на этой дороге поэта к народу, — нищета, бесправие и невежество масс — были сняты Октябрьской революцией и последующими десятилетиями хозяйственного и культурного строительства великой социалистической державы, тогда-то и увиделось всеми воочию: что это, в сущности, за чудо такое — Пушкин!

В свое время И. С. Тургенев, осторожно, с оговорками называя Пушкина национальным поэтом, между прочим, подчеркивал отличие этого понятия от понятия — народный поэт.

«Но... какой же великий поэт, — говорил он, — читается теми, кого мы называем простым народом? Немецкий простой народ не читает Гете, французский — Мольера, даже английский не читает Шекспира».

Но сам Пушкин за добрых полвека до этой речи Тургенева решительно не мирился с такой судьбой поэта и с болью видел ее противоестественность и ущербность. Вот один из недоработанных набросков:

Блажен в златом кругу вельмож
Пиит, внимаемый царями.

.

Он украшает их пиры
И внемлет умные хвалы.
Меж тем, за тяжкими дверями,
Теснясь у черного крыльца,
Народ, гоняемый слугами,
Поодаль слушает певца.

И в наши дни от иных современных западных писателей мне самому приходилось слышать суждения, сходные с теми, какие высказывал в давние времена Тургенев:

— Чтобы поэзия была доступна миллионам — этого не было и не может быть!

Но мы думаем, что не только может, но в идеале так только и должно быть, чтобы настоящая поэзия была достоянием миллионов. Мы считаем преходящим, отживающим это противоречие между национальным значением поэзии и ее недоступностью широким массам читателей этой нации. Такое «величие в себе», величие, замкнутое кругом немногих ценителей и знатоков, — неполное, как бы еще не осуществившееся величие.

Поэзия Пушкина всей своей исторической судьбой неопровержимо подтверждает это наше убеждение. Подобная неполнота величия для поэзии Пушкина уже в прошлом. В нашу советскую эпоху Пушкин стал тем, для чего был предназначен историей. Основоположник и родоначальник великой литературы, мировое значение которой уже давно так несомненно и прочно, художник, творческий гений которого не пытаются преуменьшить даже противники, — ныне самый популярный, любимый и чтимый поэт великой многонациональной страны, что являет собою факт слияния одного из вершинных достижений художественной культуры человечества с социализмом и коммунизмом.

Этот факт такой же несомненности, как факт государственной, общенародной собственности на землю и средства производства в нашей стране, как факт уничтожения эксплуатации человека человеком, как факты нашей победы над фашистской Германией, возведения волжских и сибирских гидроэлектростанций и наших успехов в освоении пространств за пределами земной атмосферы.

Ни один из мировых классиков не занимает такого места в современной духовной жизни своего народа, как Пушкин.

Мы можем сказать, что кое-что и в Пушкине уже по праву принадлежит времени, составляет интерес скорее исторический. Но разве время не удержало за собой куда бóльшую долю наследия поэтов, отстающих от нас по хронологии намного меньше, чем Пушкин? Феноменальность Пушкина, между прочим, и в том, что он просто не умел плохо писать: даже ранние, подражательные его стихи выполнены на уровне, а чаще выше тех средств, которыми располагала к тому времени русская стихотворная культура.

Да, и в Пушкине время выделяет его нерушимый пушкинский золотой запас, который, правда, не так легко исчислить: ведь это не только «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Медный всадник», шедевры любовной и философской лирики, «Маленькие трагедии», сказки, «Капитанская дочка» и другая его проза, но и критические статьи, и еще бог весть сколько чего, не исключая и блистательных образцов эпистолярного жанра.

И все эти богатства поэзии Пушкина дошли до нас в полной сохранности, не утратив своей живой покоряющей силы.

Эта сила — высокая и светлая сила его поэзии, человечность дум и чувств, пушкинский гуманизм, по праву унаследованный ныне гуманизмом социалистическим.

И не удивительно, что новая Программа нашей партии, написанная на языке, которому в литературе такую славную жизнь сообщил гений Пушкина, самыми памятными, как бы предназначенными для нанесения на камне, своими словами перекликается с наиболее памятными для нашего слуха «скрижальными» строками Пушкина.

С какой волнующей новизной приходит на память и с первоначальной полнотой смысла звучат ныне эти

со школьной скамьи затвержденные и тысячекратно повторенные строки:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

«Жестокий век» еще не покинул нашей планеты, он, может быть, еще более изощрен в своей бесчеловечности, чем в пору Пушкина. Во всяком случае, он оснащен куда более мощными, чудовищными средствами проявления своей жестокости. И, может быть, никогда еще это простое словосочетание «чувства добрые» не имело такой полноты выражения, не могло быть осмыслено людьми в такой мере, как в наши дни борьбы «добрых чувств» с чувствами недобрыми, бесчеловечными.

Притом мы не можем не знать, что и жестокость, и насилие, и варварство, и человеконенавистничество — по странной необходимости — всячески стремятся обрядиться в тогу как бы некоего «геройского», «романтического» достоинства. Они тоже хотят выступать в красках, звуках и словах искусства и поэзии.

Точно так же и всякий эгоизм, и душевная гнилость, и своекорыстие, и низменная животность хотели бы предстать миру в формах искусства особой усложненности, якобы не всем доступной, но правомочной, как самая сокровенная суть вещей.

Ничему подобному нет места в ясной, благородной, мужественной и человеческой поэзии Пушкина. Более того, она — лучшее противоядие против тлетворных антигуманистических веяний некоторых явлений современного, называющего себя сверхреалистическим, искусства. Она и лечит, и учит здоровью, ясности взглядов той «верховной трезвости ума», о которой говорил Гоголь, размышляя о «существовании русской поэзии».

Нам незачем навязывать поэзии Пушкина коммунистическое содержание, выискивать и подбирать раз-

брошенные у него там-сям идейно-смысловые совпадения с нашими взглядами и понятиями. Пережит и оставлен далеко позади период претензий к его героям с точки зрения их несоответствия представлениям позднейших революционных эпох. Пушкин пришел к нам и всенародно принят нами таким, какой он есть, в органически целостном звучании его поэзии. Что из того, что его Евгений Онегин — как типическая фигура своей эпохи и своей среды — так далек от нашего идеала: разве это уменьшает непреходящее значение «энциклопедии русской жизни», созданной Пушкиным?

Разве ограничивается идейно-художественное содержание и значение одного из самых известных произведений политической лирики Пушкина «Клеветникам России» тем, что непосредственный повод его — польское восстание 1830—1831 годов? Как раз эту тему в нем уже нужно искать, разгадывать, это лишь историческая частность его содержания, — главное то, в чем нестареющая сила его: высокопатриотический пафос любви к родине и веры в ее могущество, отзвук событий Отечественной войны 1812 года, великолепный, поистине державный образ родины:

Иль мало нас? Или от Перми до Тавриды,
От финских хладных скал до пламенной Колхиды,
От потрясенного Кремля
До стен недвижимого Китая,
Стальной щетиною сверкая,
Не встанет русская земля?

Вспомним, с какой воодушевляющей силой звучали эти строки в дни нашей Великой Отечественной войны, которая велась за освобождение народов от гитлеровского нашествия.

Пушкин помогает понять, что содержание подлинного произведения искусства вообще редко исчерпывается тем, чем оно, это содержание, занято по видимости, по сюжету или теме, но еще имеет свои глубинные слои, которые не вдруг и обнаруживаются.

Для нас наследие Пушкина обладает высочайшей эстетической и этической ценностью. Оно является нерушимым основанием нашей литературы, которая оказала самое непосредственное влияние на развитие общественной мысли и революционных идей в России, и не только в России. Ее исключительно сосредоточенный интерес к человеку во всех сложностях его общественного бытия, ее страстная проповедь понятий справедливости и человеческого достоинства заставили одного из самых крупных западных художников XX века — Томаса Манна с благоговением назвать ее «святой литературой».

В Пушкине начало того реализма русской литературы, которому впоследствии выпала такая большая историческая судьба. Пушкин как бы вобрал в себя весь реализм русского народного взгляда на жизнь, его «живописный способ выражения и веселое лукавство ума», говоря словами самого поэта. Его поэзия дорога нам тем, что ничто человеческое ей не чуждо, потому что коммунистическое, — это и есть человеческое, только не мнимое, а подлинное, освобожденное от всего того, что мешает ему явиться во всей своей красе и жизненности.

Власть музыки Пушкина над эстетическими вкусами и симпатиями миллионов людей всех поколений нашего общества так обширна и велика, что характеризовать ее можно, пожалуй, лишь при помощи слов, хотя и прикрепленных в последние годы исключительно к известным отрицательным явлениям, но совсем по-другому звучащих в данном случае, — культ Пушкина. Я не говорю: культ личности Пушкина, потому, что его личность — это его поэзия и, наоборот, его поэзия это его необычайная по силе творческого взлета личность.

И да будет жив этот светлый дух любви к поэзии Пушкина, ее благоговейного почитания среди нас как символ национальной гордости, как знак высокого достоинства народа — культ, последствия которого были и будут только благотворными и прекрасными.

Но особо важным и поистине беспрецедентным обстоятельством является то, что Пушкин — любимый, читаемый и почитаемый поэт не только среди своего родного русского народа, но и среди многочисленных братских народов Советского Союза. Въяве исполнились поистине пророческие слова поэта, и его называет своим поэтом «всяк сущий» язык его многонациональной родины.

Русский язык, так много обязанный своим развитием Пушкину, стал языком межнационального общения всех советских народов — идет ли речь о тех из них, которые обладают своей развитой в веках культурой и литературой, или о тех, что лишь в ходе социалистической революции обрели свою письменность. Такая роль русского языка, создание и мощное развитие которого неотрывно от Пушкина, — это глубоко примечательное явление нашей социалистической культуры.

Но, разумеется, обладание таким богатством, как пушкинское наследие, не только предмет нашей законной гордости, — оно ко многому и обязывает.

Торжественная обстановка собрания как бы исключает возможность отвлечения от темы собственного Пушкина в сторону наших сегодняшних забот и вопросов. Но я не могу уклоняться от этого, хотя бы и в нарушение традиций юбилейно-академического жанра. Ведь речь идет о делах всенародного значения и вместе с тем о том, что так близко и дорого для каждого из нас, любящих наш родной великий язык, нашу советскую литературу, верящих в ее силы, в ее большое будущее.

И пусть этот разговор идет, так сказать, в присутствии Пушкина, которого мы считаем не святыней, отдаленной от нас своим величием, но живым и действенным участником в решении наших нынешних дел.

Мы не можем не испытывать тревоги за чистоту и выразительную силу современного русского языка, хо-

тя я вовсе не отношусь к тем ревнителям чистоты языка, которые желали бы наглухо оградить его от вторжения новых форм и новых слов, порождаемых жизнью.

От времени до времени наша печать поднимает вопрос о языке, о пагубном вторжении в его состав уродливых канцелярских словообразований и оборотов речи, об утрате многих достоинств нашего языка в повседневном обиходе, о смешении его форм с инонациональными или введении в его состав слов и словечек, чужеродных ему.

Но сама печать в своей ежедневной практике, к сожалению, проявляет порой беспечность относительно языка, узаконивая грубейшие нарушения его норм и правил, не говоря уже о том, что она, изо дня в день повторяя одни и те же стершиеся невыразительные словосочетания, обходясь как бы нарочито для нее сокращенным, «портативным» словарем, до крайности обедняет, нивелирует и засоряет язык.

Богатство нашего великого языка в какой-то мере под угрозой загрязнения, оскудения и трудновосполнимых потерь, как и наши природные богатства. И подобно тому, как ставятся вопросы об охране лесов, речных и озерных вод, вопрос об охране языка должен встать в государственном масштабе.

Вспомним, что В. И. Ленин в самом начале революции уже ставил задачу создания словаря классического современного русского языка «от Пушкина до Горького».

Язык нашей художественной литературы отражает те общие прискорбные явления в языке, о которых речь шла выше. Многие произведения нашей литературы, принадлежащие перу отнюдь не только авторов первой книги, страдают, прямо сказать, безъязыковостью. Они настолько неразличимы между собою в языке, что, кажется, в них можно переставлять, переносить из одного в другое целые абзацы и страницы, — они взаимозаменяемы, подобно запасным частям серийных машин.

Наша проза и поэзия прошли период увлечений стилизаторством, перенасыщением языка местными, областническими речениями, формалистическим словотворчеством. Это, конечно, было не добро. Но не добро и нынешняя скудость, сглаженность и обезличение языка, которые приходят как бы в порядке «очищения» его и часто при чтении оригинального произведения рождают впечатление какого-то перевода.

Скудность языка, однообразие, боязнь сослупить с проторенной стези, самоограничение в пределах привычного ряда слов и построений фразы — все это не может не сказываться на смысловом наполнении произведения, то есть на его содержании.

Чем меньше слов в словаре писателя, чем заносеннее и невыразительнее они, тем больше идет их на выражение самой незамысловатой идеи и тем более нарушается прекрасный пушкинский завет сжатости изложения, наполнения мыслью каждой строки.

Взятие Белогорской крепости, казнь ее защитников, помилование Гринева, трехчасовая церемония принятия Пугачевым присяги — все это занимает две-три странички малого формата и не оставляет у нас ни малейшего ощущения неполноты или скомканности картины.

А мы толкуем о факторе времени, охотно вспоминаем выражение «краткость — сестра таланта», но за малыми исключениями все продолжаем создавать «эпопеи», объем которых чаще всего объясняется тем, что автор не в силах свести концы с концами. Ссылаться на «Войну и мир» в этом случае могут лишь забывающие о том, что «Война и мир» — одно из самых сжатых произведений мировой литературы.

Усвоив бог весть кем преподанный принцип, согласно которому художник, мол, «не рассказывает, а только показывает», наши писатели, особенно это касается молодых, решительно избегают пользоваться таким мощным средством изображения, как авторская речь, и тем самым утрачивают мастерство собственно

повествователя, рассказчика. И это опять же ведет к разжижению, к длиннотам, к вспомогательным диалогам, назначение которых единственно в том, чтобы ввести читателя в простейшие обстоятельства дела.

Пушкин, как никто владевший живым и непринужденным диалогом даже в стихах, нередко вовсе обходился без него в прозе, и, однако, она своим лаконизмом и емкостью восхищала всех старших богатырей позднейшей, высочайшим образом развитой русской прозы.

Когда говоришь о Пушкине, то как-то даже неловко употреблять слово «мастерство», больше подходило бы «волшебство», хотя мы хорошо знаем, какого неусыпного, подвижнического труда стоило этому «любимцу муз» потрясающее нас совершенство его созданий. Совершенство это не что иное, как поразительное по своей живой органичности слияние формы и содержания. И поразительное в своей нормальности.

Но ведь гений — это, как говорится, и есть нормально развившийся разум, то есть то, что и должно быть, чему и удивляться не надо, а удивляться бы надо как раз не гению, то есть ненормально, неполно, однобоко развившемуся разуму.

Таким именно — в его естественности и нормальности — представляется нам гений Пушкина, осознаем мы это или не осознаем.

И когда мы воспринимаем самые совершенные его создания, то поистине трудно представить, что они написаны, то есть составлены из строк и слов, существовавших врозь и только волею художника привлеченных и расставленных в таком-то строе. Нет, эти произведения кажутся нам как бы существовавшими в таком же виде в самой жизни, в природе и целиком взятыми оттуда.

Действительно, как трудно представить себе такое время в развитии нашего национального самосознания, когда у русского общества не было «Евгения Онегина». Кажется, что этот роман в стихах всегда существовал

во всей цельности национального содержания и формы и только до поры не был нам известен.

Точно так же нам трудно представить себе, чтобы на свете не было таких единственных в своей незаменимости для нас даров его лирики, как, скажем, «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»), «Пророк», «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...»), «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», «Что в имени тебе моем?..»

Впрочем, пытаться напомнить хотя бы одной строкой хотя бы некоторые из десятков этих маленьких шедевров Пушкина — дело тоже неловкое: предпочесть одно другому здесь бывает трудно и просто невозможно.

Лирика Пушкина — высшее выражение благороднейших человеческих чувств, возвышенной дружбы и любви, понятий бесконечной ценности жизни и мужественного взгляда на ее быстротечность, на горечь любых утрат и испытаний. Для Пушкина мир не кончается вместе с уходом из него отдельной «моей» личности, как это на разные лады утверждает позднейшая лирика известного толка. Его душа не менее, чем настоящему, принадлежала будущему, порывалась к нему; он жил в своем времени, со своими современниками, своей средой, но как бы и с другими поколениями, и живет с нашим и будет жить с теми, что придут нам на смену.

Из всего наследия Пушкина, может быть, именно его лирика самым ближайшим образом соприкасается с нашим днем, с нравственной и эстетической потребностью наших людей, в первую очередь нашей молодежи.

И это весьма печально, что богатство чувств и настроений лирической поэзии Пушкина как бы не коснулось, не оказало заметного воздействия на иных наших молодых поэтов. Я не считаю возможным подходить к ним с мерой поэзии Пушкина — этой мере никто из нас в отдельности не может предстать.

Когда говорят о гражданственности поэзии Пушкина, часто упускают из виду, что гражданственность у него неотрывна от понятия высокого назначения поэзии как искусства. Это вовсе не одно и то же, что способность «отозваться» на большой спрос времени кое-как сколоченными строчками, вся «гражданственность» которых целиком помещается в соответствующем заглавии.

Вообще говоря, беда нынешней поэзии, при несомненных ее, как и всей литературы, достижениях — беда эта чаще всего состоит как раз в ее идейной бедности, в скудности поэтического содержания, попросту в недостатке мысли.

В одном характерном случае эта недостаточность пытается укрыться за щитом из высоких гражданственных слов, не прогретых, так сказать, на собственном огне.

В другом характерном случае эта же самая недостаточность стремится оснастить себя мелкотравчатой проблематичностью, украсить себя узорчатостью формы, выдаваемой за новаторство, которое на поверку является не более как эпигонством.

И я позволю себе еще одно заметить в отношении наших молодых поэтов, так ли сяз порывающихся к своеобразию, ищущих новых форм выражения и еще так легко поддающихся соблазнам дешевой моды, но все же хороших и одаренных людей: они мало знают Пушкина. Они «проходили» его по школьной или институтской программе и считают, что «прошли» его. Но Пушкина «проходить» нельзя в общем порядке. К нему у каждого из нас отдельный путь. Они еще не прочли Пушкина для себя. Кажется, что они не прочли еще по-настоящему даже его любовной лирики, хотя тема любви в их собственных стихах занимает, естественно, большое место.

Любовная лирика Пушкина доступна, но и сложна: она может быть и предельно нежной, и младенчески чистой, и рыцарски возвышенной, и плотски страстной,

и озорной, и даже фривольной, чтобы не сказать более, но она никогда не может быть пошлой. Наши лирики, к сожалению, нередко ступают на эту запретную грань поэзии.

Нельзя, конечно, применять к этой нашей литературной молодежи и меру пушкинской мысли, образованности, высочайшего художественного вкуса. Но можно и должно указать ей, что она как-то мало озабочена тем, «чтоб в просвещении быть с веком наравне». Создается впечатление, что она мало читает, довольствуется «наследием» близлежащим, заветы великой поэзии усваивает из вторых рук. Отсюда — опять же — удручающая немошь содержания, узость взгляда на общенародную жизнь во всей ее сложности и как следствие — некая инфантильность, отсутствие той взрослости, какая Пушкину была присуща смолоду.

Пушкинский образец обязывает и к соблюдению достоинства формы. Можно, например, стремиться к расширению возможностей рифмовки, но когда рифмующие слова висят на одной ниточке еле уловимого созвучия, то это, вроде плохо пришитых пуговиц, производит впечатление простой неряшливости.

Хочется сказать этим поэтам просто по праву несколько большего литературного опыта: учиться невозбранно ни у кого, знать нужно все образцы, хотя бы и отмеченные особой усложненностью формы. Но учиться у Пушкина — куда труднее: тут экзамен строже, спрос больше.

Идите каждый своим путем — большим или малым, — кому какой на роду написан, но не минуйте первоисточника, «начала всех начал», как выразился А. М. Горький, — не минуйте Пушкина, чтобы не обидеть самих себя.

Мне и моим сверстникам иногда кажется, что в пору нашей ранней юности, при наличии таких сильных современных ее увлечений в поэзии, как Есенин и Маяковский, Пушкин все же занимал большую часть

нашей души, чем у молодежи нынешней. Он был у нас на устах, мы читали его друг другу на память и по книге, без него не обходились наши споры о современной поэзии, хотя конечно же, в ту пору — в конце 20-х или начале 30-х годов — наши эстетические взгляды и пристрастия не могли иметь такой широты, как сейчас.

Может быть, это как говорится, «чисто возрастное» представление. Дай бог! Но что-то здесь не может не внушать нам беспокойства и некоторой тревоги.

Спору нет, что в сближении Пушкина с современностью, с нынешним и завтрашним поколением наших людей огромная роль принадлежит школе. Мы много говорили и говорим о трудноискоренимых в практике догматики и формализма. Не хочется еще раз попрекать этим преподавателей литературы и родного языка — их работа трудна и далеко не всегда благодарная — тем более, что среди них немало подлинных мастеров своего дела — энтузиастов, влюбленных в родную литературу и умеющих заражать этим чувством своих учеников. И не нужно забывать, что если иные из них плохо преподают свой предмет, то их именно так учили это делать, да и продолжают учить в методических наставлениях и статьях, где все еще чаще всего дело сводится к «разъятию музыки, как трупца, к поверке гармонии алгеброй».

Несомненно одно, что только истинная любовь преподавателя к своему делу, к родной литературе и языку способна по-настоящему приобщить сознание учащихся к этим сокровищам, в первую очередь к Пушкину.

Важнейшее здесь, на мой взгляд, воспитание эстетического восприятия поэзии Пушкина. Может быть, не обязательно начинать знакомство с Пушкиным с его знаменитой «Деревни», хотя в ней уже звучит предвестие музыки Некрасова, и с оды «Вольность», хотя для своего времени она была своеобразным манифестом декабристских идей, верность которым Пушкин пронес

через всю свою творческую жизнь. Дело просто в том, что известная риторичность стиля и архаичность языка этих ранних стихотворений затрудняют непосредственно эстетическое восприятие их школьниками.

Может быть, знакомство с Пушкиным лучше было бы начинать не с начала, а с середины, с его самых зрелых и неотразимых по своей непосредственной силе творений.

Все это говорит неспециалист и без всяких попыток сделать какие-либо «открытия», но человек, как многие из нас, искренне озабоченный тем, каким достанется, чем будет Пушкин для тех, кому предстоит не только дожить до коммунизма, но и долго жить при нем, а без Пушкина коммунизм был бы в существенной части неполон.

Наследие Пушкина труднообозримо — это не одинокая, хотя бы и величественная, горная вершина, но мощная горная цепь со многими вершинами и бесчисленными отрогами.

Но в то же время оно, это наследие, всегда рядом с нами и в нас самих.

Пушкиным внушены нам на всю нашу жизнь незаменимые живые образные представления не только об эпохе, в которой он жил, но и о многих других эпохах отечественной истории — Пугачева, Петра, событий так называемого Смутного времени на рубеже XVI и XVII веков и еще более древних времен. Так же свободно и по-хозяйски он вводит нас в другие страны, в духовный мир, в поэзию иных народов с их особливym национальным и историческим складом и своеобразием их культур.

Эти наши представления не могут быть оттеснены или заслонены ничем, — как бы мы ни углублялись в изучение этих эпох, сколько бы ни прочли книг, посвященных им, — здесь всегда перед нами будут вставать пушкинские опознавательные вехи на путях народной жизни во всем ее величии и трагизме,

Теперь я приведу полностью ту цитату из Белинского, с которой я начал свое изложение и которая обычно только так наполовину приводится. Вслед за словами о том, что Пушкин принадлежит к вечно живущим и развивающимся явлениям, продолжающим и после смерти того, чьим именем они обозначены, развиваться в сознании общества, идут такие слова:

«Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего».

Мне кажется, что нас не должны смущать эти слова, не нужно усматривать в них то ли идею непознаваемости Пушкина, то ли какой урон для нашей эпохи, которой будто бы отказано в правде дать окончательное и исчерпывающее истолкование творчества великого поэта. Ни того, ни другого не содержится в этих словах. В них лишь утверждается, что подлинно великие создания гения в искусстве обладают бесконечно долгой жизнью для человечества. Вспомним слова Маркса об античном искусстве, сохраняющем и через тысячелетия «значение нормы и недостижимого образца».

Авторитета нашей эпохи не убудет от того, что она, отнюдь не считая нынешние суждения о Пушкине «истиной абсолютной», предоставит и другим временам выносить свои суждения о его гениальном творчестве,— они будут лишь продолжением и развитием тех эстетических и этических идей, которые заложены в этом творчестве.

Нам невозбранно вместе с восхищением и почитанием высочайших образцов искусства прошлых времен мечтать о создании силами творческого духа, свободных народов новых могучих произведений искусства, достойных встать рядом с шедеврами прошлого, через века простирающими на нас свое очарование.

Коммунизм отвергает пессимистическую идею конца

искусства, его несовместимости с научно-техническим прогрессом.

Не о науке и технике самих по себе здесь должна идти речь, а лишь, на что обращены их средства в современном мире, чему они служат. Господству ли меньшинства над большинством или развитию творческих сил народов, освободившихся от капиталистического ярма? Подготовке ли новой войны, несущей угрозу всей человеческой культуре и цивилизации, или Миру, Труду, Свободе, Равенству, Братству и Счастью людей, тому будущему, которое составляет неугасимую мечту человечества, тому грядущему,

Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.

Море не перестало быть морем с той поры, как его волны бороздятся кораблями с мощными современными двигателями. Небо не перестало быть небом с тех пор, как в нем проложили свои трассы современные воздушные и даже космические корабли, как луна не перестала быть луной с того времени, что на ней находится советский вымпел.

Мир может и должен быть еще прекраснее при оснащении его средствами научно-технического гения человечества. Этот гений вовсе не противостоит сам по себе гению искусства. И там и там в конечном счете господствует человеческий разум.

Человеческий разум, основу гуманности, противопоставляем мы в нашей борьбе безумию, самоубийственной слепоте, человеконенавистничеству старого мира и вместе с Пушкиным провозглашаем:

Да здравствуют музы, да здравствует разум!
Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Ныне обретенный нами Пушкин — живая и действенная сила, могучий фактор развития нашего советского искусства и литературы, всей нашей многонациональной социалистической культуры. Ныне мы все более постигаем поэзию Пушкина как бессмертное общенародное духовное достояние.

И мы, советские литераторы, видим в Пушкине своего великого учителя, высокое мерило художественных ценностей, основу нашего эстетического кодекса, надежнейшую опору в наших поисках и стремлениях.

Призыв к разрыву с пушкинскими традициями или, наоборот, призыв «назад к Пушкину» — все это уже не более как достояние истории.

Вместе с Пушкиным — вперед, к новым и высшим достижениям культуры коммунизма!

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Предисловие В. Дементьева	3
АВТОБИОГРАФИЯ	9
ПРЕПОДАВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ — ТВОРЧЕСКОЕ ДЕЛО	22
О БУНИНЕ	30
СЛОВО О ПУШКИНЕ	83

Александр Трифонович Твардовский О САМОМ ГЛАВНОМ

Редактор И. Н. Фомина
Художник В. П. Богданов
Художественный редактор Э. А. Розен
Технический редактор Л. С. Мезенцева
Корректор Л. М. Логунова

Сдано в набор 11/III 74 г. Подписано к печати 27/XI—74 г. Формат бум. 70×90 ¹/₃₂. Физ. печ. л. 3,25. Усл. печ. л. 3,80. Уч-изд. л. 4,70. Изд. инд. ЛХ-730. А05823. Тираж 20 000 экз. Заказ 514. Цена 21 коп. Бум. № 1

Издательство "Советская Россия". Москва, проезд Сапунова, 13/15

Сортавальская книжная типография Управления по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Совета Министров Карельской АССР. Сортавала, Карельская, 42.

21 коп.

СОВЕТСКАЯ РОССИЯ